This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

COPY
C 628,780

Digitized by Google

Library of the University of Michigan
The Coyl Collection.
Miss Jean L. Coyl
of Detroit
in memory of her brother
Col. William Henry Coyl
1894.

Digitized by Google

Music
ML
96.4
.A88
v. 3

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Publications de la Société Internationale de Musique
Section de Paris

Cent Motets

du XIIIe Siècle

publiés d'après le Manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg

par

Pierre Aubry
Archiviste-Paléographe

III

Etudes et Commentaires

1908

A. Rouart, Lerolle & Co.
78 Rue d'Anjou
Paris

Paul Geuthner
68 Rue Mazarine
Paris

Digitized by Google

Digitized by Google

Music

Digitized by Google

Digitized by Google

CENT MOTETS DU XIIIe SIÈCLE

Digitized by Google

Digitized by Google

A MONSIEUR JOHANNÈS WOLF

EN TÉMOIGNAGE DE SYMPATHIQUE ET CONFRATERNELLE ADMIRATION

PIERRE AUBRY.

Digitized by Google

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE
DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS

VOLUMES PARUS :

H. QUITTARD. — *Le Trésor d'Orphée*, d'Antoine Francisque (1600). Musique de luth transcrite pour piano à deux mains. — Un volume in-4° de 100 pages (1907).. 5 fr.

J. ECORCHEVILLE. — *Actes d'état civil de musiciens insinués au Châtelet de Paris* (1539-1650). — Un volume in-4° de 100 pages (1908). . . . . 10 fr.

A. GASTOUÉ. — *Catalogue des manuscrits de Musique byzantine* conservés dans les bibliothèques de France. — Un volume in-4° de 100 pages, avec six fac-similés en phototypie (1908). . . . . 20 fr.

P. AUBRY. — *Cent motets du* XIIIe *siècle*, d'après le ms. Ed. IV, 6, de la Bibliothèque de Bamberg. — Reproduction phototypique du manuscrit original. Transcription en notation moderne. Etudes et commentaires.
Trois volumes in-4° (1908) . . . . . 150 fr.

SOUS PRESSE :

M. BRENET. — *Les Archives musicales de la Sainte-Chapelle du Palais.* — Un volume in-4° de 200 pages . . . . . 15 fr.

A. PIRRO. — *Les correspondants du Père Mersenne.* Publication de la correspondance musicale adressée à Mersenne et conservée à la Bibliothèque Nationale.
Vol. I, J.-B. Doni. — Un volume in-4° de 200 pages. . . . . 15 fr.

H. QUITTARD. — *L'œuvre de clavecin de Chambonnières*, d'après l'édition de 1670 et le manuscrit Vm7, 1852, de la Bibliothèque Nationale. — Un volume in-4° de 100 pages . . . . . 5 fr.

P. AUBRY. — *Le Chansonnier français de l'Arsenal* (XIIIe siècle). 15 livraisons trimestrielles de 32 planches phototypiques avec la transcription des mélodies en notation moderne. Notices par M. A. Jeanroy, professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse. La livraison : 10 francs. On ne souscrit qu'à l'ensemble de la publication.

EN PRÉPARATION :

L. DE LA LAURENCIE. — *Les Musiciens de la Maison du Roy*, aux XVIIe et XVIIIe siècles. (Inventaire musical des Séries *O¹* et *KK* des Archives Nationales.) — Deux volumes de 200 pages chacun.

E. BLOCHET. — *Traité de Musique*, composé par *Sharaf ed-Din Haroun* (XIIIe siècle), d'après le ms. original de la Bibliothèque Nationale. Traduction et fac-similé du texte arabe. — Un volume in-4° de 100 pages.

H. DE CURZON. — *Inventaire des papiers de l'Opéra*, conservés aux Archives Nationales. — Un vol. in-4° de 150 pages.

J. ECORCHEVILLE. — *Catalogue du fonds de Musique ancienne de la Bibliothèque Nationale.* (V. et Vm.)

P. AUBRY. — *Le manuscrit de motets de Montpellier* (Bibliothèque Universitaire, H. 196). Fac-similés et transcriptions, en 8 fascicules.

L. LALOY. — *K'in poù.* Recueil d'airs pour le *k'in*, ou luth chinois, transcrits de la tablature.

Adresser les demandes de renseignements et les bulletins de souscription, soit à la section de Paris de la S. I. M., 6, Chaussée d'Antin,

Soit à MM. { Rouart-Lerolle et Cie, 78, rue d'Anjou.
P. Geuthner, 68, rue Mazarine.

Digitized by Google

Publications de la Société Internationale de Musique
Section de Paris

Cent Motets du XIIIe Siècle

publiés d'après le Manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg

par

Pierre Aubry
Archiviste-Paléographe

III

Etudes et Commentaires

1908

A. Rouart, Lerolle & Co.
78 Rue d'Anjou
Paris

Paul Geuthner
68 Rue Mazarine
Paris

Digitized by Google

BROUDE BROS.
Music
NEW YORK

Abbé Pierre

Digitized by Google

Coyle
Broude
6-4-46
55581

AVANT-PROPOS

Tandis que dans les œuvres d'un César Frank, d'un Camille Saint-Saëns, d'un Vincent d'Indy et de quelques autres maîtres contemporains, nous saluons, avec joie et non sans orgueil, une renaissance de la musique française, tandis que, sous l'influence d'initiatives hardies, légitimées par le génie qui crée les traditions et les courants artistiques, nous voyons la science actuelle de l'harmonie élargir ses règles chaque jour trop étroites, les rythmes revêtir des parures inédites, l'orchestre s'enrichir de sonorités nouvelles et de combinaisons plus variées, il nous a semblé que ce serait chose pittoresque et curieuse par la force même du contraste de remettre au jour un des plus anciens monuments de la musique française, un recueil de motets du treizième siècle, dont le manuscrit original est conservé à la bibliothèque royale de Bamberg, en Bavière.

Cette publication est la première réalisation d'une idée qui nous est chère. La France a pendant tout le moyen âge envoyé dans les bibliothèques monastiques ou princières des pays avoisinants nombre de manuscrits, qui n'ont point fait retour à leur lieu d'origine et qui, aujourd'hui, demeurent dans les bibliothèques publiques de l'Espagne, de l'Angleterre, de l'Allemagne ou de l'Italie. Tant que ces manuscrits ne contiennent que des textes littéraires, on peut en prendre ou en faire prendre des copies fidèles, qui seront les éléments d'une bonne édition critique, et tout est dit. Mais, si ces manuscrits renferment des œuvres lyriques accompagnées de notations musicales, il y a un intérêt de premier ordre, il y a même nécessité, lorsque l'on édite ces compositions, à publier tout ensemble le texte musical ancien et sa

Digitized by Google

transcription en notation moderne. Or, les progrès réalisés dans les applications industrielles de la photographie sont tels, qu'il est présentement plus simple et, d'autre part, plus scientifique de donner le fac-similé du manuscrit original que le texte typographié ou gravé de son contenu.

Nous souhaitons donc de pouvoir ainsi reproduire successivement quelques-uns des principaux manuscrits de la poésie lyrique française du moyen âge, qui se trouvent actuellement dans les bibliothèques étrangères : c'est avec le précieux manuscrit de Bamberg que nous ouvrons la série.

Nous croyons avoir fait un choix heureux. En effet, musical ou littéraire, le texte de ce recueil est excellent ; le copiste qui l'a transcrit semble bien avoir été un des plus habiles et des plus soigneux de son temps ; mais surtout, si le manuscrit de Bamberg mérite de fixer notre attention, c'est que les motets qui s'y trouvent contenus représentent la forme la plus parfaite et la plus caractéristique de la composition polyphonique au siècle de saint Louis. Le grand public, quand il entend un motet de Palestrina ou de Roland de Lassus, est assez porté à croire que les maîtres de la Renaissance ont été les créateurs de cette forme d'art. On ignore assez généralement que c'est aux premières années du treizième siècle qu'il faut faire remonter les origines du genre et que, cent ans plus tard, le motet avait déjà considérablement évolué au travers d'incessantes transformations. Vers la fin du siècle, ce genre avait atteint son point de perfection et le type qui est suivi dans le manuscrit de Bamberg représente le motet classique du moyen âge. Nous mettons donc sous les yeux du lecteur une sélection d'œuvres caractéristiques d'une époque : c'est la raison de notre choix.

Nous ne croyons certes pas que l'histoire du motet au treizième siècle soit une question qui doive exciter jamais la curiosité du grand public ; mais il se pourrait, en revanche, que les conclusions qui découlent de nos recherches débordent le domaine restreint, dont primitivement elles semblaient ne devoir point sortir, et, qu'au delà de la musicologie proprement dite, cette étude d'histoire musicale intéresse même par quelques côtés l'histoire générale.

Expliquons-nous.

Depuis le début du treizième siècle, depuis le temps où les compositions des musiciens déchanteurs emplissaient de leurs rudes harmonies la nef de Notre-

Digitized by Google

Dame, l'histoire de la musique française a, pendant six siècles et jusqu'à nous, poursuivi, sans heurts, sans lacunes, le cours logique et régulier de son évolution. Les mensuralistes de cette époque ont été des créateurs ; ils ont été des éducateurs aussi, car les nations voisines sont musicalement les tributaires du génie français. Puis, chaque siècle a amené des transformations, mais toujours sous l'apport des générations nouvelles il subsiste quelque chose du passé, et si, d'âge en âge, nous remontons de l'époque contemporaine jusqu'à ces périodes d'enfantement et de genèse, nous pourrons dire, sans que ce soit un paradoxe trop exagérément outré, que parmi les ancêtres lointains, mais directs, des musiciens les plus complexes de l'heure présente, quelle que soit leur nationalité, fussent-ils d'outre-Rhin comme Wagner ou Richard Strauss, il y a les modestes déchanteurs de Notre-Dame. Certes, entre les motets que nous publions ici et telle page de Parsifal *ou d'une symphonie moderne, on ne peut légitiment établir une filiation quelconque qu'en rapprochant les états successifs d'une évolution de six siècles, mais il n'est pas moins vrai que si un musicologue, écrivant une histoire de la théorie musicale, se proposait d'observer en ce qui concerne les rythmes, les tonalités et les procédés d'écriture, la permanence qui est au fond de toutes leurs transformations, il puiserait les éléments de son travail dans la réalité la plus tangible. Bref, nous dirons que la musique moderne est sortie de l'*ars mensurabilis *du moyen âge et, comme cet art est essentiellement d'origine française, notre conclusion est ici que la musique moderne a trouvé en France sa première patrie et qu'elle s'est développée par la suite chez les nations voisines, en Italie et en Allemagne surtout, selon le génie de ces différents peuples.*

*Mais nous pouvons aller plus loin et préciser davantage : ces origines ne sont pas seulement françaises, elles sont parisiennes par surcroît. Nous savons que c'est à Paris qu'apparaissent, au début du treizième siècle, peut-être même à la fin du siècle précédent, les premières manifestations, historiquement attestées, de la musique mesurée. Cet art est né à Paris, dans la cité, il a été cultivé dans le milieu propice du cloître Notre-Dame, c'est dans le chœur de cette église que furent chantées les plus anciennes compositions de Pérotin et de Robert de Sabillon, ces superbes pièces en forme d'*organum *à quatre parties, ces* Viderunt, *ces* Sederunt, *ces* Mors, *dont les contemporains faisaient si grand cas, et les conduits et les motets. Les manuscrits, dans lesquels ces œuvres nous ont été conservées, sont eux-mêmes de*

Digitized by Google

provenance parisienne ; ils ont été écrits par des copistes, enluminés par des artistes aux gages du Chapitre de la cathédrale et c'est de Notre-Dame qu'ils sont partis, quand, messagers de l'art français, ils ont été par delà nos frontières politiques porter au loin les compositions de nos musiciens. Aurait-on quelques doutes encore sur l'origine de ces discantuum volumina, *de ces recueils de motets, l'examen du manuscrit dans ses caractères intrinsèques et dans son contenu suffirait pour les faire tomber. La paléographie constate en effet une parenté étroite entre l'écriture musicale de ces livres de déchant et la notation des graduels, des antiphonaires et autres livres liturgiques du diocèse de Paris; d'autre part, ces recueils contiennent un grand nombre de pièces relatives à des saints ou à des saintes particulièrement en honneur à Paris et non ailleurs; enfin, le style même des miniatures et des lettres ornées vient confirmer la provenance parisienne de ces manuscrits.*

Nous resserrerons donc notre précédente conclusion : c'est, dirons-nous, Notre-Dame de Paris qui fut, au treizième siècle, le berceau de la musique moderne et le manuscrit de motets que nous publions ici est un témoin de ces origines.

Portons maintenant notre attention d'un autre côté. L'examen du texte poétique des motets ne nous permet d'en prendre qu'une connaissance incomplète. A lire les pièces qui sont publiées dans les recueils de MM. Stimming et Gaston Raynaud, on croirait volontiers que ce sont là des compositions isolées, définitives, formant un tout par elles-mêmes. Cependant rien de plus contraire à la réalité que cette interprétation : le motet est une œuvre qui a vécu, qui a passé par des états successifs et qui a une histoire. Or, l'étude musicologique seule nous permet de retrouver et de retracer cette histoire. Le philologue est impuissant en face de cette tâche. Mais, en prenant comme auxiliaire le texte musical, nous pouvons rapprocher toutes les compositions, soit latines, soit françaises, qui ont été écrites sur un même timbre mélodique et nous arrivons ainsi à établir comment tel motet en langue vulgaire n'est qu'une traduction ou une adaptation faite sur un motet latin plus ancien, comment telle pièce à deux voix est destinée à devenir le noyau d'une composition à trois ou quatre parties, etc. Il est vrai que le philologue, préoccupé seulement de donner un texte critique, n'a que faire de ces rapprochements. Mais il y a mieux : nous ferons voir au cours de cette étude pourquoi, seul, entre toutes les formes de la poésie lyrique au treizième siècle, le motet a été constamment écrit en

Digitized by Google

vers libres. Ceci n'est point négligeable et, si ce n'est qu'un exemple, il montre du moins qu'en certains cas les recherches musicologiques méritent d'intéresser les philologues et les historiens de la littérature.

*Enfin, peintres ou sculpteurs, les artistes ont les musées, les musiciens ont les manuscrits des bibliothèques, s'ils sont curieux de connaître les œuvres du passé. Mais toutes les œuvres d'art ne sont point à un même degré accessibles : une œuvre plastique, quelle que soit la civilisation dont elle émane, frappe immédiatement nos sens par le fait qu'elle se présente à nous dans un état d'achèvement complet. Au contraire, pour le musicien qui n'a point reçu une formation spéciale, toute composition musicale antérieure à l'époque moderne est à peu près inexistante, s'il ne l'entend exécuter, s'il ne la lit transcrite en notation usuelle. Il y a donc un grand intérêt à multiplier les publications de cette nature : elles sont les musées rétrospectifs de la musique. Elles parlent à l'imagination de l'artiste, l'éveillent et la dirigent, comme c'est le propre de toute documentation qui évoque fidèlement la réalité d'un siècle lointain. Que faisons-nous donc ici connaître aux musiciens du passé de leur art ? Nous avons cherché d'abord à ne pas recommencer l'*Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles *de De Coussemaker, c'est-à-dire que, lors même que le besoin de remettre au point les questions traitées par cet érudit était évident, nous avons préféré nous attacher à des sujets tout à fait nouveaux. C'est dans cet esprit que nous avons essayé, toutes les fois que la chose fut possible, de retracer l'histoire de chacune des compositions de notre manuscrit, mais surtout deux autres chapitres de ce travail nous ont semblé présenter au regard de l'histoire musicale un intérêt plus immédiat encore.*

En effet, nous avons, croyons-nous, réussi à codifier les règles de la rythmique mesurée du treizième siècle et à dégager les principes qui, de ce point de vue, dominent alors toute composition musicale.

En second lieu nous avons cherché à montrer dans quelle mesure s'unissaient au moyen âge les instruments et les voix pour exécuter les motets : l'idée est nouvelle, elle est encore discutable, certes, mais nous n'en avons eu qu'une satisfaction plus grande à tenter cette transformation d'une hypothèse vraisemblable en une vérité démontrée.

Et que de choses à dire nous n'avons point dites ! On trouvera ce qui manque

Digitized by Google

ici dans le livre cité plus haut de De Coussemaker, dont quelques pages sont encore excellentes, bien que l'ensemble de l'ouvrage ait vieilli, et dans différents articles de revues publiés plus récemment, soit en France, soit en Allemagne, et que nous citons au cours du présent travail.

Mais il est encore une tâche à réaliser, c'est celle que nous avons le plus à cœur de remplir complètement. Il s'agit de rendre à notre excellent ami, M. Jules Ecorcheville, qui a eu l'initiative de cette publication et qui en a assuré la réalisation, la justice qui lui est due et les remerciements qu'il mérite : bien que nos études et nos goûts personnels nous entraînent vers des siècles différents de notre histoire musicale, nous nous retrouvons, M. Ecorcheville et nous-même, dans un commun amour de la vieille France et, tous deux, nous pensons qu'il n'est point dans notre passé de manifestations d'art, si modestes soient-elles, dont on ne doive avoir souci. Il s'agit encore de dire l'expression de notre gratitude au R. P. dom Beyssac, moine bénédictin de Solesmes, et à M. le Dr. Johannès Wolf, de Berlin, qui a accepté, avec deux autres amis dévoués, MM. Villetard et Gastoué, la tâche ingrate de revoir nos épreuves. Nous saluons ici en M. Johannès Wolf la plus haute autorité en matière de musicologie médiévale ; sa belle Histoire de la notation mesurée (1250-1460) *est un ouvrage aujourd'hui classique et, en acceptant la dédicace de ce travail, il nous a fait un honneur qui nous est infiniment précieux.*

P. A.
Janvier 1908.

Digitized by Google

CENT MOTETS DU XIIIe SIÈCLE

CHAPITRE PRÉLIMINAIRE

ORIGINE ET DÉVELOPPEMENT DU MOTET AU TREIZIÈME SIÈCLE

INTRODUCTION A L'ÉTUDE DU MANUSCRIT DE BAMBERG

Notre intention, dans le présent chapitre, est d'exposer, en même temps que nos recherches personnelles, l'état actuel de la science musicologique relativement à l'histoire du motet au treizième siècle. Il y a là un certain nombre de questions, qui intéressent au plus haut degré, non seulement l'historien de la musique, ce qui va de soi, mais aussi l'historien de la poésie du moyen âge et que celui-ci ne peut résoudre, s'il en est réduit aux seules ressources de la critique historique et littéraire. Au seuil de cette publication intégrale du manuscrit de Bamberg, il nous semble donc opportun de retracer d'abord les origines du motet et les phases de son développement au treizième siècle, jusqu'au moment où notre recueil nous montre le genre en son plein épanouissement. Nous n'irons pas plus avant, car, dès le début du siècle suivant, dès l'époque du *Roman de Fauvel* (1314), le style et les formes du motet relèvent d'une technique nouvelle, assez différente de celle de l'âge précédent, pour qu'il nous soit permis de croire qu'une ère vient de se clore dans l'histoire du motet.

De Coussemaker a dressé le bilan de ce que l'on connaissait en fait d'œuvres polyphoniques du moyen âge, avant qu'il eût remis au jour le manuscrit de Montpellier (1). Le total en est fort mince et ce célèbre recueil, qui fait le fond de la publication, *L'Art harmonique aux* XIIe *et* XIIIe *siècles*, a apporté aux études musicologiques une contribution considérable (2).

(1) De Coussemaker (E). — *L'Art harmonique aux* XIIe *et* XIIIe *siècles*, p. 13 et ss. Paris, 1865. Le manuscrit dont il est ici question se trouve à la Bibliothèque Universitaire de Montpellier et figure sous la cote H, 196.

(2) Voir comme principaux jugements critiques sur cette publication l'article d'Oswald Koller, *Der Liederkodex von Montpellier* dans la *Vierteljahrsschrift fuer Musikwissenschaft* (1888) et l'article de Friedrich Ludwig, *Die* 50 *Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier* dans les *Sammelbaende der Internationalen Musik-Gesellschaft* (1903).

Digitized by Google

Mais De Coussemaker s'est exagéré à lui-même l'importance de ce monument : il a cru parfois y trouver ce qui n'y était point et, en même temps, n'a pas toujours aperçu ce qui s'y trouvait réellement. La valeur exacte du manuscrit de Montpellier pour les études de musicologie médiévale nous apparaît mieux aujourd'hui. Sa perte aurait causé dans notre documentation une lacune regrettable, mais le dommage n'eut point été irréparable, et d'autres manuscrits, que De Coussemaker ignorait, sont plus précieux peut-être pour la connaissance des formes musicales du treizième siècle. Nous les signalerons dans la suite de cette étude. Le manuscrit de Montpellier est sans doute le plus considérable des recueils de motets, mais ce n'est qu'un recueil de motets.

En effet, il faut savoir que trois formes de la composition polyphonique, l'*organum*, le *conductus* et le *motet*, ont été en faveur auprès des musiciens du douzième siècle à son déclin et du siècle suivant. On peut, en lisant dans l'*Art harmonique* les pages qui leur sont consacrées, se rendre compte que n'ayant, pour arriver à la connaissance de ces formes musicales, que les renseignements des théoriciens et non les œuvres elles-mêmes, De Coussemaker devait se faire de l'*organum* et du *conductus* une conception à la fois incomplète et erronée. Et si, au cours de ces dernières années, les bibliothèques publiques n'avaient les unes après les autres livré leurs trésors, si nous n'avions eu pour les consulter les *discantuum volumina* de Florence (1), de Wolfenbuettel (2), de Londres (3), de Paris (4), de Madrid (5) et de Turin (6), nous en serions au même point encore que De Coussemaker, qui toutefois fut réellement l'initiateur des études de musicologie médiévale et dont les travaux, pour vieillis et incomplets qu'ils puissent être en beaucoup de points, servent encore d'assise première à toute recherche sur l'histoire musicale du moyen âge, plus particulièrement sur l'histoire du motet.

L'*Antiphonaire de Pierre de Médicis* est le plus complet de ces *discantuum volumina* (7) : il reproduit assez fidèlement la disposition des recueils décrits par l'Anonyme IV et renferme la plupart des pièces caractéristiques désignées par cet auteur. Signalé une première fois par M. Léopold Delisle, dans l'*Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, en 1885, ce manuscrit a été en 1896 l'objet d'un examen plus complet de la part de M. Wilhelm Meyer, qui en a fait la base de sa belle étude sur l'origine du motet (8). Cet érudit, qui ne se pique point d'être musicien, a donné de l'origine de cette forme une explication, qui est infiniment précieuse pour l'histoire de la musique, et c'est elle que nous allons reproduire ici.

Il faut partir de la notion de l'*organum* : une pièce d'*organum* est une composition mélodique, sans paroles et peut-être instrumentale, à deux, à trois ou à

(1) Florence, Bibliothèque Laurentienne, *Pluteus* XXIX, I.
(2) Wolfenbuettel, Helmstadt 628 et 1099.
(3) Londres, Musée Britannique, Egerton 274.
(4) Paris, Bibliothèque Nationale, latin 15139.
(5) Madrid, Bibliothèque Nationale, Hh. 167.
(6) Turin, Bibliothèque du Roi, *Manoscritti vari*, nº 42.
(7) Florence, manuscrit précédemment cité.
(8) MEYER (WILHELM). — *Der Ursprung des Motetts* dans les *Nachrichten von der koeniglichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Goettingen*. 1898. — Cette étude a été plus récemment rééditée dans les *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik*. Berlin, 1905. 2 vol.

Digitized by Google

quatre parties, dont les parties supérieures se déroulent au dessus d'un chant donné, appelé *tenor*, lequel est toujours emprunté au répertoire liturgique. L'*organum* est une très ancienne forme de la composition polyphonique : on se souvient que, dès l'année 1198, Eudes de Sully, évêque de Paris, autorisa l'exécution de ces œuvres à diverses parties de l'office.

Nous ne songeons point à étudier ici les transformations successives des compositions de cette famille (1) et nous ne retenons que les deux faits suivants :

1° Il existait, dès la fin du douzième siècle, des pièces d'*organum* double, triple ou quadruple, formées de mélismes se développant au-dessus d'un tenor liturgique.

2° Un grand nombre de ces pièces se retrouve dans les différents *volumina discantuum* qui nous sont parvenus, dans les recueils de Florence et de Wolfenbuettel en particulier.

Or, il s'est passé, au début du treizième siècle et vraisemblablement dans le milieu de musiciens de l'église Notre-Dame, à Paris, le même fait qui, trois cents ans plus tôt, s'était produit déjà au monastère de Jumièges, en Normandie, quand un moine avisé composa les premières séquences : sur les mélodies sans paroles des pièces d'*organum*, on eut l'idée d'adapter un texte poétique et de transformer des mélismes, instrumentaux peut-être ou simplement vocalisés, en mélodies véritablement chantées, les motets (2).

Un certain nombre de motets du recueil de Bamberg ont cette origine : ainsi la pièce *Mors morsu* a été adaptée sur le célèbre *organum* en forme de quadruple *Mors* qui se trouve dans presque tous les livres de déchant. Le motet *Ex semine Abrahe* a été composé sur les mélodies du triple *Nativitas*, qu'un texte de l'Anonyme IV attribue à maître Pérotin : ce triple se rencontre dans le manuscrit de Montpellier et dans les deux recueils de Wolfenbuettel. Le motet *Ad solitum* a été adapté sur un mélisme *Regnat* de l'*Antiphonaire* de Florence. La pièce *In Bethleem Herodes iratus* vient du mélisme *In Bethleem* de Florence ; le motet *Mens fidem seminat* de *In odorem*, qui a été conservé en divers manuscrits. Il en est de même de *O quam sancta*, dont les paroles sont une adaptation sur la mélodie *Et gaudebit* de Florence et de Paris. Enfin, quatre pièces d'*organum* de ce dernier recueil ont donné naissance aux quatre motets : *Agmina milicie, Bele sans orguil, Dieus! je n'i puis la*

(1) Voir un article de Fr. Ludwig sur lequel nous aurons plusieurs fois l'occasion de revenir : *Ueber die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen und franzoesischen Motette in musikalischer Beziehung*, dans les *Sammelbaende der Internationalen Musik-Gesellschaft* (1906).

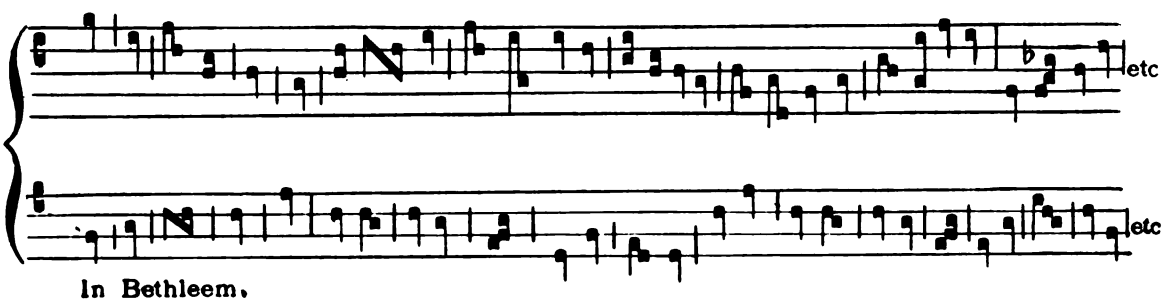
(2) Un texte curieux, que M. Wilhelm Meyer n'a pas connu, vient confirmer sa thèse et montrer l'union étroite qui existe entre l'*organum* et le motet. C'est un fragment de manuscrit du treizième siècle, qui se trouve à la Cathedral Library de Worcester. Il s'agit d'une adaptation en style polyphonique de l'alleluia *Nativitas*, qui se chantait le jour de la Nativité de la Vierge. Le texte complet de cette pièce est *Alleluia. Nativitas gloriose Virginis Marie ex semine Abrahe orte de tribu Iuda, clara ex stirpe David.* Sur cette mélodie les musiciens déchanteurs de Notre-Dame, Pérotin entre autres, avaient composé des développements mélismatiques à trois parties et le motet *Ex semine Habrahe* est formé, venons-nous de dire, par l'adaptation d'un texte poétique nouveau sur les vocalises correspondant aux mots *ex semine* de la pièce d'*organum*. Or, l'intérêt du fragment de Worcester est de nous présenter le motet enchassé dans l'*organum* : à ces mêmes mots *ex semine*, il y a une interruption de l'*organum triplum* et les chantres continuent en exécutant, à trois parties également, le motet en question. Nous ne connaissons malheureusement pas d'autres exemples de cette disposition. On trouvera au chapitre relatif à la paléographie des motets (pl. II) un fac-similé de ce précieux fragment.

Digitized by Google

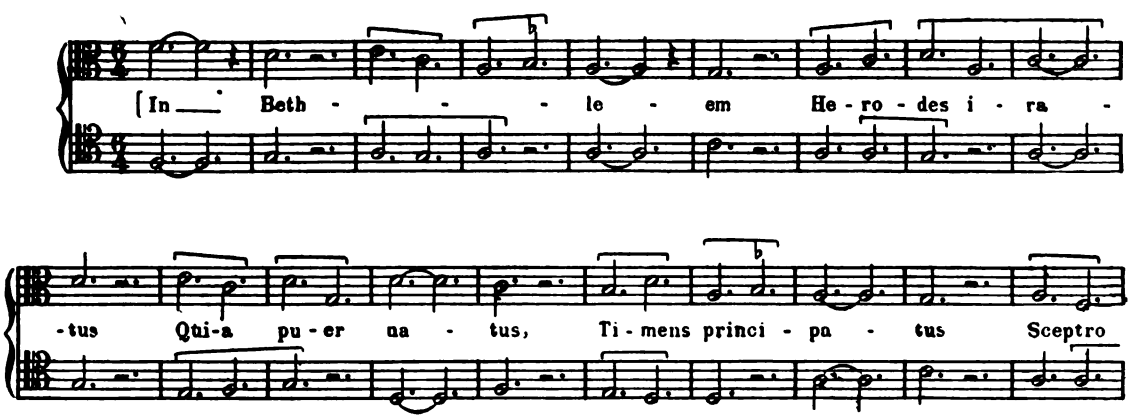
nuit dormir, *He bergiers ! si grant envie*, du manuscrit de Bamberg. Nous avons dans cette énumération une indication des motets les plus anciennement composés : il est à penser, ainsi que nous le dirons plus loin, que les motets en langue vulgaire dont nous venons de donner les *incipit* avaient pourtant des prototypes latins, que nous n'avons point retrouvés.

Examinons sur un texte comment dans la réalité l'évolution s'est faite. Nous cherchons dans le répertoire des pièces d'*organum* une pièce dont un remanieur ait fait choix pour la transformer en motet et nous prenons, par exemple, le mélisme qui se déroule sur le verset d'alleluia *Herodes iratus occidit multos pueros in Bethleem Jude* devenu le *tenor* de la pièce d'*organum*.

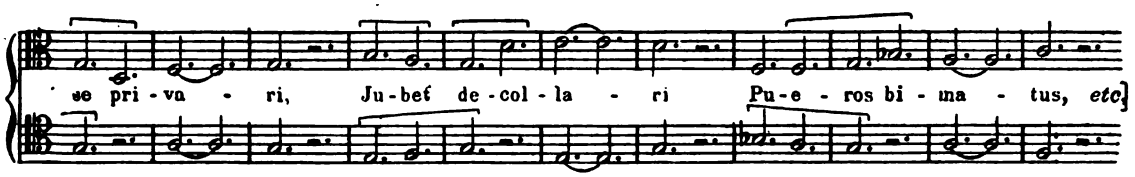
La partie de mélodie afférente aux mots *In Bethleem* a seule été utilisée. Nous donnons le début de ce texte d'*organum* d'après le manuscrit de Florence et, en même temps, un essai de transcription. Sur ce mélisme, il a été adapté un texte poétique qui suit très fidèlement le contour mélodique. C'est dans un manuscrit de Madrid en provenance de la cathédrale de Tolède, écrit à Paris au treizième siècle, que nous trouvons le motet constitué dans sa forme la plus ancienne. Le tenor manque, il est vrai, dans ce manuscrit : il doit être rapporté. Notre transcription est faite sur l'*organum* de Florence; le texte poétique est pris au manuscrit de Madrid. Nous donnons d'abord l'*organum* du recueil de la Laurentienne, source du motet *In Bethleem*, fol. 105 r°:



Voici maintenant la transcription de l'*organum*, à laquelle nous joignons les paroles du motet d'après le manuscrit de Tolède:



Digitized by Google



L'*organum* primitif est donc devenu le motet. Il résulte de cette origine un certain nombre de caractéristiques, qui affectent le motet des premiers âges et que nous allons essayer de dégager ici.

Il s'agit d'abord de préciser dans sa signification et dans son origine ce terme même de motet. Pour cela, rappelons-nous le sens exact de « mot » dans l'ancienne langue, tant en français qu'en provençal. Il est synonyme de composition poétique et s'oppose souvent à « son » qui se rapporte à la composition mélodique.

Bien me deüsse targier
De canchon faire et de *mos* et de cans

(CONON DE BETHUNE, éd. Wallenskœld, p. 228).

..... ben cantava e dizia sons e trobava avinenmen *mots* e sons

(Biographie du troubadour RICHART DE BARBEZIEUX, éd. Chabaneau, p. 43).

Pour désigner une composition plus brève, moins développée, l'ancienne langue a créé le diminutif « motet » et, sur la forme française, les contemporains ont refait le latin « motetus », qui se rencontre dans différents textes du treizième siècle. La définition du motet dans Walter Odington, *id est motus brevis cantilene* (1), devient désormais parfaitement claire : ce *motus brevis cantilene*, c'est le « mot » réduit à de minimes proportions, c'est une courte composition poétique adaptée à la mélodie d'un *organum* primitif (2).

Le motet primitif est donc l'ensemble formé par un texte poétique adapté syllabiquement sur une mélodie d'*organum* plus ancienne et par le tenor liturgique qui, primitivement, servait d'accompagnement à cette mélodie. Quand cette forme musicale, ainsi que nous le verrons plus loin, se compliqua

(1) DE COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, p. 246.

(2) Pour l'origine même de « mot », latin *muttum*, altéré en *mottum*, grec *muthos*, nous renverrons à la curieuse étude de M. Havet, dans les *Mémoires de la Société de linguistique de Paris*, VI, (1889), p. 240.

Nous rappellerons une formation identique avec *verbulum*, que nous trouvons employé pour désigner le motet *Virgne glorieuse* dans un fragment manuscrit de Boulogne-sur-mer, dont nous avons publié le fac-similé dans *Les plus anciens Monuments de la musique française*, pl. VII. « Anno Domini MCCLXV fuit littera istius *verbuli* inventa a quodam canonico istius ecclesie ».

Le terme « verbulum » est formé de « verbum » et du suffixe *-ulus*, *-ulum*, qui s'ajoute aux substantifs pour former des diminutifs. « Motet », nous venons de le voir, provient d'une formation analogue, qui s'est faite dans la langue vulgaire et non en latin. Le latin, en effet, connaît le suffixe *-ittus* et non *-etus*. Or, l'on trouve toujours dans les textes du treizième siècle « motetus » et jamais « motittus ». Il semble donc que la forme latine ait été créée sur la langue vulgaire.

Nous ajouterons que le diminutif régulièrement formé se rencontre dans le latin de ce même temps. Nous lisons dans le *Journal des visites pastorales* d'Odon Rigaud, à la date du 12 janvier 1261, que les religieuses de Montivilliers « ..... nimia iocositate et scurrilibus cantibus utebantur, utpote farsis, conductis, *motulis*..... » Toutefois il n'est rien resté de cette forme dans les langues romanes.

Digitized by Google

par la superposition d'une nouvelle partie, le *triplum*, au-dessus de l'ancien motet, on conserva l'appellation de motet à la partie ancienne de l'œuvre, située immédiatement au-dessus du tenor ; mais, par l'effet de la figure de grammaire qui prend la partie pour le tout, on appela également motet l'ensemble de la composition. Ce terme eut donc deux significations dans le vocabulaire musicologique du treizième siècle. Il désigna :

1° La partie venant immédiatement au-dessus du tenor, c'est-à-dire, dans une composition à trois voix, la partie intermédiaire entre le triple et le tenor.

2° L'ensemble d'une composition formée essentiellement d'un tenor et d'une partie de motet, mais au-dessus desquels on pouvait ajouter une troisième et une quatrième partie.

Disons, pour en finir avec ces questions de terminologie, que lorsqu'un motet se présente à nous avec trois ou quatre parties, on donne de même une appellation numérique à la partie qui caractérise ainsi l'ensemble : un *triplum* est à la fois la désignation de la partie située au-dessus de la partie de motet et le nom que reçoit une composition à trois voix, un *quadruplum* indique en même temps la partie située au-dessus du *triplum* et la nature d'un *organum*, d'un *conductus*, d'un *motetus* à quatre voix.

En second lieu, cette origine du motet exerce une influence sur la structure rythmique de la pièce. Le poète qui a en face de lui une mélodie préexistante, à laquelle il doit adapter son œuvre, n'est pas libre. Seul, le mélange des vers de mètres différents lui permet de suivre les contours mélodiques, d'autant que la tyrannie des formules modales, qui réglementent étroitement au treizième siècle l'union des vers et de la musique, vient encore apporter de nouvelles entraves à cette collaboration du poète. C'est pourquoi les motets latins primitifs sont écrits en vers libres et c'est aussi la raison pour laquelle le rythme de ces pièces n'apparaît point à la simple lecture : il faut l'action musicale pour le mettre en relief.

En troisième lieu, il semble que l'on doive accepter, bien que les textes nous manquent, l'opinion que le motet est d'origine liturgique : nous nous souviendrons seulement que le motet primitif est sorti de l'*organum* et que cette dernière forme était en une certaine mesure admise dans l'église. L'emploi de la langue latine est une première conséquence de cette origine. Ensuite, dès les premières manifestations du genre, on a voulu et cherché une harmonie liturgique entre le tenor et le développement poétique de la partie de motet. Le thème mélodique de la partie de tenor éveillait dans l'esprit des auditeurs le souvenir d'une fête déterminée de l'année liturgique : on aurait cru incohérent et blâmable d'adapter au mélisme de l'ancien *organum* un texte étranger à cette fête. Les anciens motets sont le développement de la pensée liturgique qui est celle de la pièce, graduel ou répons, à laquelle est emprunté le thème du tenor et souvent le texte de cette pièce est inséré, enchâssé, serti tout entier dans la composition nouvelle. C'est le principe même des tropes. Il est curieux de remarquer que les motets latins de la plus ancienne époque participent à la fois de la séquence et du trope. Ils tiennent à la forme de la séquence par leur mode de naissance : motets et séquences résultent de l'adaptation d'un texte littéraire à une vocalise mélismatique préexistante. Ils ont en commun avec les tropes

Digitized by Google

cette caractéristique d'être la paraphrase d'un texte appartenant au répertoire liturgique (1).

Appliquons ces remarques d'ordre général à la pièce, dont nous nous sommes déjà occupé.

Il y avait dans la liturgie parisienne un verset d'alleluia sur les paroles : *Herodes iratus occidit multos pueros in Bethleem Jude*; ce verset se chantait à la fête des saints Innocents. Il est aujourd'hui sorti de l'usage.

Vers les premières années du treizième siècle, un musicien déchanteur, qui, sans doute, avait été formé à l'école de l'église Notre-Dame, à Paris, composa sur ce chant donné qu'il prit comme tenor un *organum duplum*, dont la vogue fut grande. Nous en avons fait connaître le début.

Puis, un poète, quelque chanoine de l'église cathédrale, songea à répandre plus encore cette mélodie d'*organum* en l'accompagnant de paroles : il en résulta un *motetus* et l'on voit immédiatement que ce motet s'est formé comme les séquences gimédiennes et sangalliennes.

Quelle devait être la signification de l'œuvre nouvelle ? l'audition du thème mélodique du tenor devait, agissant par association d'idées, amener la pensée des fidèles vers la fête des saints Innocents. Ce fut en leur honneur que le poète chanta :

In Bethleem Herodes iratus
Quia puer natus,
Timens principatus
Sceptro se privari,
Iubet decollari
Pueros bimatus.
O mira novitas, etc.

Nous avons souligné en italiques les vestiges du texte liturgique : le reste fait paraphrase. Le développement littéraire du motet primitif le rapproche donc du trope. D'autres exemples, le motet *Beata viscera* entre autres, seraient encore plus frappants (2).

Nous venons de mettre en lumière le procédé suivi aux origines du motet. Mais nous ajouterons qu'une fois le genre constitué et le style consacré, les compositeurs ont écrit directement des mélodies de motets au-dessus d'une partie de tenor : mélodies nouvelles, œuvres originales, n'empruntant rien au passé. C'est ainsi qu'a pu se développer cette extraordinaire floraison de compositions polyphoniques au treizième siècle.

Telles sont les caractéristiques générales du motet à la première phase de son développement. Elles proviennent de l'origine du genre et par la suite, les poètes, les musiciens qui composeront de nouveaux motets négligeront la raison d'être de ces particularités; ils modifieront et compliqueront les formes;

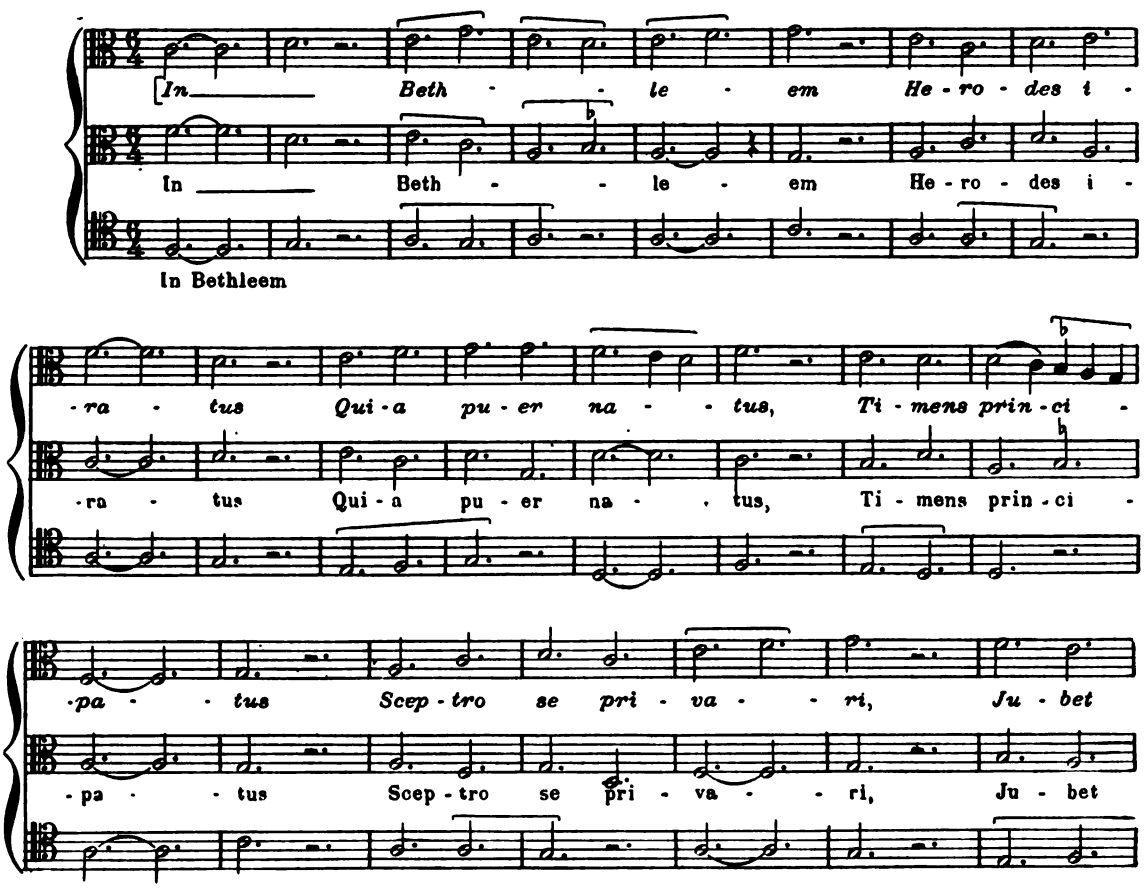
(1) Voir GAUTIER (Léon). — *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge. Les Tropes*, p. 183 et ss. Paris, 1886, in-8.

(2) Plusieurs des motets contenus dans le manuscrit de Bamberg sont ainsi de véritables tropes sur la pièce du répertoire liturgique qui a fourni le thème mélodique du tenor. Pourtant il est à remarquer que ces motets ne figurent point dans le recueil des *Tropi graduales*, publiés par Clemens Blume, au tome XLIX des *Analecta hymnica medii aevi*. Leipzig, 1906. Leur place était cependant indiquée dans les *tropi ad graduale*, dans les *tropi ad communionem*, au même titre que d'autres pièces du manuscrit de Florence, qui ont été comprises dans cette précieuse collection.

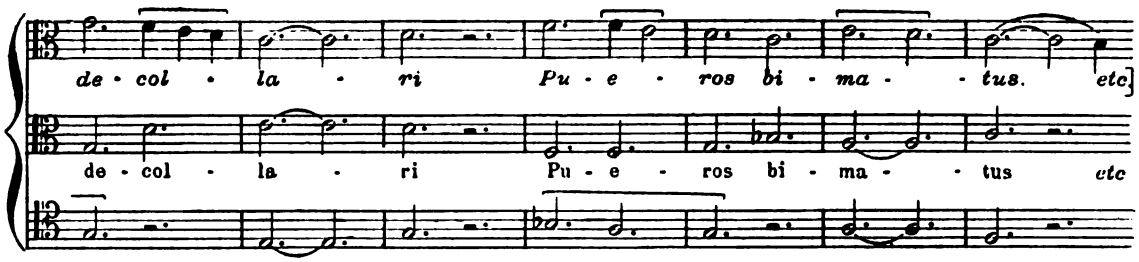
Digitized by Google

au lieu des motets primitifs à deux parties, ils édifieront des triples et des quadruples. La langue vulgaire remplacera le latin et le tenor lui-même, assise fondamentale du motet, oublieux de ses origines liturgiques, n'aura plus qu'un intérêt proprement musical. Ce sont ces différentes transformations que nous nous proposons d'examiner successivement.

Le premier progrès que nous trouvions réalisé sur cet état primitif est l'addition d'une nouvelle partie, *triplum*, au-dessus de la partie de motet. Les deux voix de dessus chantent le même texte. Le syllabisme est assez strictement observé, en ce sens qu'aux deux parties supérieures, à une syllabe du texte correspond soit une note, soit une formule de deux notes ou de trois au plus. Nous retrouvons ainsi traitées des compositions que, déjà, nous avions rencontrées à un stade plus ancien de leur histoire, où elles étaient formées seulement d'une partie de motet au-dessus d'un tenor. Nous rappellerons qu'un certain nombre de motets du recueil de Bamberg existent sous cette forme de *triplum*, avec les mêmes paroles aux deux parties de dessus dans les différents *discantuum volumina* actuellement conservés de Madrid, de Florence et de Wolfenbuettel : les motets *In Bethleem Herodes iratus*, *Ad solitum vomitum*, *Agmina milicie* nous sont parvenus ainsi traités. Continuant l'histoire du motet *In Bethleem* dans son développement musical, nous donnons ici, d'après le ms. de Florence, fol. 382 r°, le texte correspondant à cette phase de son évolution.



Digitized by Google



Dans le manuscrit de Wolfenbuettel, *Helmstadt* 1099, il existe même quelques motets français ainsi traités. Mais ce ne sont point des compositions originales : ces motets sont les représentants en langue vulgaire de motets latins existant antérieurement sur les mêmes mélodies. Ainsi, au fol. 134 r° de ce manuscrit, on trouve un motet français, dont le début manque et que nous avons identifié avec *Quant froidure trait a fin* du manuscrit La Clayette : c'est une adaptation en langue vulgaire de *Agmina milicie*, traitée en triple avec le même texte aux deux parties de dessus. Le motet *Glorieuse Deu amie* (fol. 135 r°) est ainsi une adaptation sur le motet latin *O Maria, maris stella* ; le motet *Se j'ai amé* (fol. 136 r°) représente le motet latin *Ex semine Abrahe* ; le motet *Mout est fous qui fame croit* (fol. 136 v°) vient du motet latin *Deo confitemini*, etc.

Un érudit allemand, M. Ludwig, a été frappé du fait que dans le ms. de Wolfenbuettel, *Helmstadt* 628, qui est un recueil très anciennement formé, il ne se rencontre que des motets à trois voix, les deux voix du dessus chantant les mêmes paroles, et point de motets à deux parties, composés seulement du motet et du tenor. M. Ludwig a remarqué, en outre, que dans ce manuscrit, le tenor n'a point été transcrit. Il conclut que nous sommes en présence de la plus ancienne forme de motets et qu'il faut voir dans cette disposition l'influence d'une autre forme musicale du même temps, le *conductus* (1). L'imitation du *conductus* est en effet certaine, mais nous n'irons pas aussi loin que M. Ludwig. Que de telles compositions se rencontrent dans le manuscrit de Wolfenbuettel à l'exclusion des motets avec une seule voix au dessus du tenor et que ce même manuscrit soit un recueil très anciennement formé, nous n'y contredisons point, mais nous ferons observer que le manuscrit de Madrid provenant de Tolède est paléographiquement aussi ancien et contient ces mêmes motets à deux parties que l'on cherche en vain dans le recueil de Wolfenbuettel. En outre, nous connaissons dans Madrid, sous la forme à deux parties, ces motets *Deo confitemini* et *Gaudeat devotio fidelium*, que Wolfenbuettel nous a conservés à trois parties. Enfin, on ne saurait tirer en faveur de cette thèse un argument de l'absence de la partie de tenor dans les manuscrits de Wolfenbuettel et de Madrid. Il suffit en effet d'examiner la disposition matérielle des divers manuscrits qui contiennent ces anciens motets pour s'apercevoir que l'exécution nécessitait autant d'exemplaires que de parties, car le tenor est toujours noté à la fin de la pièce, à un ou deux folios du début. On connaît le célèbre bas-relief de la *cantoria* de Luca della Robbia, au musée de S. Maria del Fiore, à Florence : six jeunes chanteurs suivent ensemble sur un livre de déchant. Exécutent-ils un *organum* ou un *conductus* ? on ne saurait le dire, mais nous sommes en tout cas assuré que ce n'est point

(1) LUDWIG, *art. cité.*

Digitized by Google

un motet. Les recueils de Wolfenbuettel, *Helmst.* 628, et de Tolède étaient destinés à servir aux parties de dessus : il n'y avait point d'inconvénients à ce que la partie de tenor des motets n'y figurât point, pourvu qu'on pût la trouver dans un autre exemplaire.

C'est à cet endroit de notre exposé que nous devons nous préoccuper de l'introduction de la langue vulgaire dans le développement polyphonique de la musique médiévale. Or, si nous avons de bonnes raisons pour croire que le motet latin est à l'origine du genre, nous en manquons pour refuser au motet français une très grande ancienneté. En effet, le ms. lat. 15139 de la Bibliothèque Nationale de Paris nous indique sur des mélismes analogues aux pièces d'*organum* de Florence et de Wolfenbuettel des *incipit* de motets français. Les motets en langue vulgaire des mss. franç. 844 et 12615 sont dans une écriture musicale aussi archaïque que celle des plus anciens motets latins.

Néanmoins nous sentons que le type français est une dérivation du prototype latin. M. Ludwig détermine justement trois modes de formation pour le motet en langue vulgaire :

1° Ou bien, le compositeur imite simplement le style et la manière du motet latin : sur un tenor approprié il dispose sa mélodie pourvue d'un texte en langue vulgaire. Le motet français est alors une œuvre véritablement et en tout point originale.

2° Ou bien encore, le motet français a pu naître, comme son congénère latin, d'un mélisme primitif : nous avons vu ce cas réalisé dans le ms. lat. 15139 de Paris.

3° Ou bien enfin, le motet nouveau peut n'être que la traduction ou une adaptation en langue vulgaire d'un original latin, la musique restant la même. Nous avons plus haut cité un certain nombre d'exemples de ces transformations ; on trouvera aux notices que nous consacrons aux motets de Bamberg l'indication de toutes les compositions qui, à notre connaissance, leur sont ainsi apparentées. Cette préoccupation n'avait point échappé d'ailleurs aux copistes du treizième siècle, car on sait qu'à diverses reprises, dans les marges du manuscrit de Wolfenbuettel, *Helmst.* 1099, en face des motets latins, on trouve, sommairement indiqué, l'*incipit* des motets français qui se chantaient sur la même mélodie.

Le progrès définitif va consister, vers la fin du treizième siècle, à rendre littérairement indépendante la partie de *triplum*, en la munissant d'un texte poétique différent du motet et, musicalement, en donnant à cette partie une complète liberté mélodique et rythmique.

C'est à cet état de leur histoire que nous apparaissent les motets du manuscrit de Bamberg. Mais pour arriver à cette phase de développement, il fallait que, de son côté, la notation musicale évoluât. Nous n'avons point ici l'intention de refaire l'historique de la notation mesurée au treizième siècle : nous l'avons déjà esquissée ailleurs (1). Rappelons seulement qu'aux débuts de la notation mesurée, la valeur fixe des notes ne paraît point dans leur graphie extérieure et que le rythme, qui résulte de l'application des formules modales,

(1) AUBRY (P.). — *La rythmique musicale des troubadours et des trouvères.* Paris, Champion, 1907, in-8.

Digitized by Google

est à l'état latent dans cette notation. Les fac-similés que nous donnons de différents manuscrits font voir ce que fut ce système primitif d'écriture musicale. Il pouvait suffire aux monodies des troubadours et des trouvères, aux motets à deux parties et même aux motets à trois ou à quatre parties, dont les voix de dessus marchent dans le même mouvement que la partie de motet et sont déterminées par elle. Mais il devenait très malaisé, avec cette précarité de ressources, d'écrire une partie de *triplum* rythmiquement indépendante. Pourtant les exemples de motets à trois parties, avec deux textes différents aux dessus, écrits dans cette notation primitive sont encore assez nombreux : leur transcription présente de grandes difficultés. Aussi bien, ce fut seulement lorsque les théoriciens eurent précisé la séméiographie de la notation mesurée et donné des valeurs fixes aux formes différentes de notes que les musiciens, vers la fin du règne de saint Louis, purent développer librement la forme définitive du motet avec deux textes différents et musicalement indépendants au dessus du tenor. C'est le motet, tel que l'a connu et décrit Johannes de Grocheo : « *Motetus vero est cantus ex pluribus compositus habens plura dictamina vel multimodam discretionem syllabarum utrobique harmonialiter consonans. Dico autem ex pluribus compositus eo quod ibi sunt* .III. *cantus vel* .IV. *plura autem dictamina, quia quilibet debet habere discretionem syllabarum, tenore excepto, qui in aliquibus habet dictamina et in aliquibus non* (1) ». C'est, nous le répétons, la forme de motet suivie dans le recueil de Bamberg. La notation mesurée est presque définitive et parfaite dans ce manuscrit. Elle permet, comme on pourra s'en rendre compte en examinant celui-ci, l'union dans une même pièce de modes rythmiques différents à chacune des trois parties du motet : ainsi au numéro LXX de notre édition, on a un tenor en cinquième mode imparfait, un motet en premier mode et un triple en sixième mode !

Voulons-nous, continuant l'histoire du motet *In Bethleem*, en donner ici le texte, tel que nous le connaissons parvenu à cette période de son développement ? Nous n'avons qu'à nous reporter au folio 24 v° du manuscrit de Bamberg. Ce motet s'y trouve sous sa forme classique et dernière. Le triple chante un autre texte, relatif également aux saints Innocents et, au point de vue musical, affirme son indépendance en superposant un troisième mode bien caractérisé aux formules du cinquième mode, qui dominent dans le motet et le tenor.

Nous avons exposé précédemment les trois premières phases de l'évolution générale du motet, nous venons de dégager les caractères de la quatrième période: celle-ci nous amène au type dernier, et en quelque sorte canonique, de cette forme musicale. Nous avons donc atteint le terme de notre sujet. Ce qui nous reste à dire ne concerne que les transformations accessoires et secondaires du genre. Faisons une halte et demandons-nous comment chaque partie, le tenor, le motet, le triple, a individuellement évolué.

Occupons-nous d'abord de la partie de tenor.

1°. — A l'origine du genre, nous trouvons le tenor, thème mélodique emprunté au répertoire liturgique, étroitement apparenté à la partie de motet, dont le texte poétique est le plus souvent un trope du texte liturgique, auquel est pris le tenor.

(1) WOLF (J.). — *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*, p. 106, dans les *Sammelbaende der Internationalen Musik-Gesellschaft*, octobre 1899.

Digitized by Google

2°. — A un second état, le symbolisme du tenor sera oublié et cette partie n'aura plus qu'un intérêt musical : le tenor devient réellement alors le *chant donné* du contrepoint. Pourtant il est toujours emprunté au répertoire liturgique.

3°. — On s'aperçoit, enfin, que cette nature liturgique du tenor n'est qu'une survivance du passé consacrée par la tradition et n'est point indispensable, qu'un thème de chanson populaire ou, pour mieux dire, popularisée, peut remplir le même office.

En effet, on sait que les deux derniers fascicules du recueil de Montpellier contiennent bon nombre de motets sur des tenors empruntés à des chansons en langue vulgaire (1).

Les théoriciens du moyen âge accordent au rôle du tenor dans la composition du motet une importance capitale. L'histoire musicale des siècles suivants n'y contredit point : sous d'autres noms, le tenor restera l'élément générateur de toute composition polyphonique.

L'Anonyme I de De Coussemaker nous apprend l'origine de ce mot : « *Dicitur autem* tenor *a* teneo, nes, *qui totum discantum tenet. Est enim fundamentum ipsius et ab ipso totus cantus debet regulari* (2) ». Cette étymologie est exacte : remarquons-le, car on sait que les tentatives étymologiques n'aboutirent, au moyen âge, qu'à des résultats aussi incertains que fantaisistes. L'Anonyme VII insiste sur cette même idée du rôle prépondérant du tenor dans l'ensemble du motet : « *Notandum est quod motellus, cuiuscunque modi sit, debet iudicari de eodem modo de quo est tenor et ratio est quia tenor fundamentum motelli et dignior pars* (3) ».

Enfin Johannes de Grocheo définit, avec sa lucidité coutumière, la place du tenor dans la composition polyphonique : « *Tenor autem est illa pars supra quam omnes alie fundantur quemadmodum partes domus vel edificii super suum fundamentum et eas regulat et eis quantitatem dat* (4) ». Un peu plus loin, le même auteur nous fait savoir comment, de son temps, procédaient les compositeurs de motets : « *Volens autem ista componere primo debet tenorem ordinare vel componere et ei modum et mensuram dare* (5) ». Nous aurons, en traitant de la rythmique des motets, la confirmation de ce renseignement.

Nous ne quitterons point cette question des tenors sans rappeler ce que nous avons écrit déjà sur l'interprétation de cette partie du motet. Etait-elle vocale ? était-elle confiée aux instruments ? La réponse est très complexe, car la délimitation entre la musique purement instrumentale et la musique vocale est difficile à établir avant l'époque moderne. Nous notons seulement ici l'exposé du problème : nous dirons également, en un autre chapitre, de quels éléments nous disposons pour le résoudre.

Venons à la partie de motet proprement dite, qui est le noyau de l'œuvre et présente dans l'histoire de son développement la suite logique que nous avons déjà constatée.

1° D'abord dans la dépendance du tenor, cette partie finit par s'en dégager.

(1) Nous les avons étudiés dans nos *Recherches sur les tenors français dans les motets du treizième siècle*. Paris, Champion, 1907, in-8.

(2) *SS.* I, p. 302.

(3) *SS.* I, p. 379.

(4) Johannes de Grocheo, *art. cité* de J. Wolf, p. 108.

(5) Id. *ibid.* p. 109.

Digitized by Google

2° Le texte poétique, jusqu'alors en latin, est bientôt en langue vulgaire, en français surtout : nous ne connaissons, en effet, qu'un petit nombre de motets provençaux.

Enfin, le triple.

1° Le triple, comme le quadruple, ne fait d'abord que répéter les paroles du motet, dans un mouvement rythmique semblable.

2° Puis, quand la notation mesurée ayant acquis une précision suffisante en donne au musicien la possibilité, le triple devient indépendant dans son texte poétique et dans le texte musical : une nouvelle mélodie se superpose à celle du motet, sans autres liens avec elle que les relations harmoniques imposées par la théorie du déchant. Alors, au-dessus de la gravité habituelle de la partie de motet, le triple déroule ses broderies mélodiques, élégantes et légères, il joue le rôle de la flèche ajourée qui s'élève au-dessus de la nef des cathédrales gothiques. Le sixième mode rythmique, uniquement composé de brèves et de semi-brèves, est pour l'ordinaire affecté à cette partie.

Nous n'avons rien dit des relations harmoniques qui règlent le contact des différentes parties : c'est une question à laquelle nous n'avons pas l'intention de nous arrêter, car sur ce point les travaux de De Coussemaker nous semblent suffire encore. La doctrine de Francon est la suivante : lorsque le triple faisait dissonance avec le tenor, il devait former consonance avec la partie de motet et réciproquement. En outre, il devait monter ou descendre, tantôt avec le tenor et tantôt avec cette partie de motet (1).

On sait déjà qu'à la fin du règne de saint Louis, le motet atteint le point culminant de son développement et que le manuscrit de Bamberg, dont nous nous occupons, est un témoin de son apogée. Mais on sait aussi ce que, dans l'histoire de la musique, durent les formes réputées classiques : elles subissent la loi d'une perpétuelle évolution. Le motet, qui, pendant tout le cours du treizième siècle, n'avait cessé de tendre à la perfection, ne s'immobilisa point, quand il y fut parvenu, dans l'immutabilité de créations intangibles.

Le moyen âge n'eut pas sur les œuvres de l'esprit les mêmes idées que notre époque. Tandis qu'à notre jugement, la propriété artistique et littéraire est un principe aussi consacré que la propriété des choses matérielles, tandis que, d'autre part, le créateur d'une œuvre, écrivain ou artiste, met l'originalité de sa conception au rang des qualités qui font le prix de cette œuvre, le moyen âge ne semble avoir eu à aucun degré ce double sentiment de l'originalité de la pensée et de la propriété intellectuelle. Au contraire, il paraît qu'en de multiples circonstances le plagiat, un plagiat conscient et avoué, ait été la règle. Le trope est la formule et la mesure de cet art impersonnel (2). Il est rare qu'au fond d'une chronique ou d'un texte annalistique la critique ne découvre point le texte d'une chronique plus ancienne ou celui d'un autre annaliste. Toute la littérature de farcitures et de centons est le produit d'une telle conception. Nous allons relever dans nos motets des fragments mélodiques de

(1) *SS.* I, p. 132.

(2) Voir M. Léon GAUTIER, *ouvr. cité.* Nous citerons encore le beau travail, récemment paru, de l'abbé VILLETARD, *L'Office de Pierre de Corbeil*, p. 199 et ss. Ce volume forme le tome IV de la *Bibliothèque musicologique.* Paris, Picard, 1907.

Digitized by Google

proses ecclésiastiques venant se fondre dans le texte nouveau de ces compositions. Enfin, si nous explorons la littérature musicologique du motet, nous serons frappés du nombre de remaniements, considérables parfois, auxquels une même œuvre peut donner lieu. Notre esthétique moderne juge avec sévérité ces refontes et ces mutilations. Il en fut, certes, autrement au treizième siècle, où nous voyons que, tour à tour, poètes et musiciens reprenaient pour leur compte l'œuvre d'un autre poète ou d'un autre musicien et lui donnaient par leur apport personnel une physionomie différente de la création primitive. C'est peut-être la raison pour laquelle presque tous les motets de ce temps nous sont parvenus anonymes.

Remaniements dans le texte poétique du motet. — On a vu plus haut que des textes en langue vulgaire sont adaptés parfois à des motets primitivement pourvus de textes latins. Le cas inverse se produit également : à des motets composés sur des textes français, dont la licence grivoise semblait excessive peut-être aux contemporains, nous trouvons que des textes latins, ordinairement religieux, ont été adaptés dans l'intention, peut-on croire, d'aider à la diffusion d'une œuvre difficilement exécutable sous sa forme première. Les exemples ne manquent point.

Voici les différents cas qui peuvent se produire :

1° Un texte en langue vulgaire est adapté sur la mélodie d'une partie de motet primitivement pourvue d'un texte latin : on sait déjà que le manuscrit de Wolfenbuettel, *Helmst.* 1099, donne une série d'*incipit* en langue vulgaire correspondant à d'anciens motets latins.

2° Un motet à trois parties avec deux textes différents aux dessus peut avoir dans un manuscrit un triple en latin et dans un autre manuscrit un triple en langue vulgaire, la ligne mélodique de cette partie restant la même. Nous en signalerons plusieurs exemples dans l'étude, dont nous accompagnons chaque pièce du manuscrit de Bamberg.

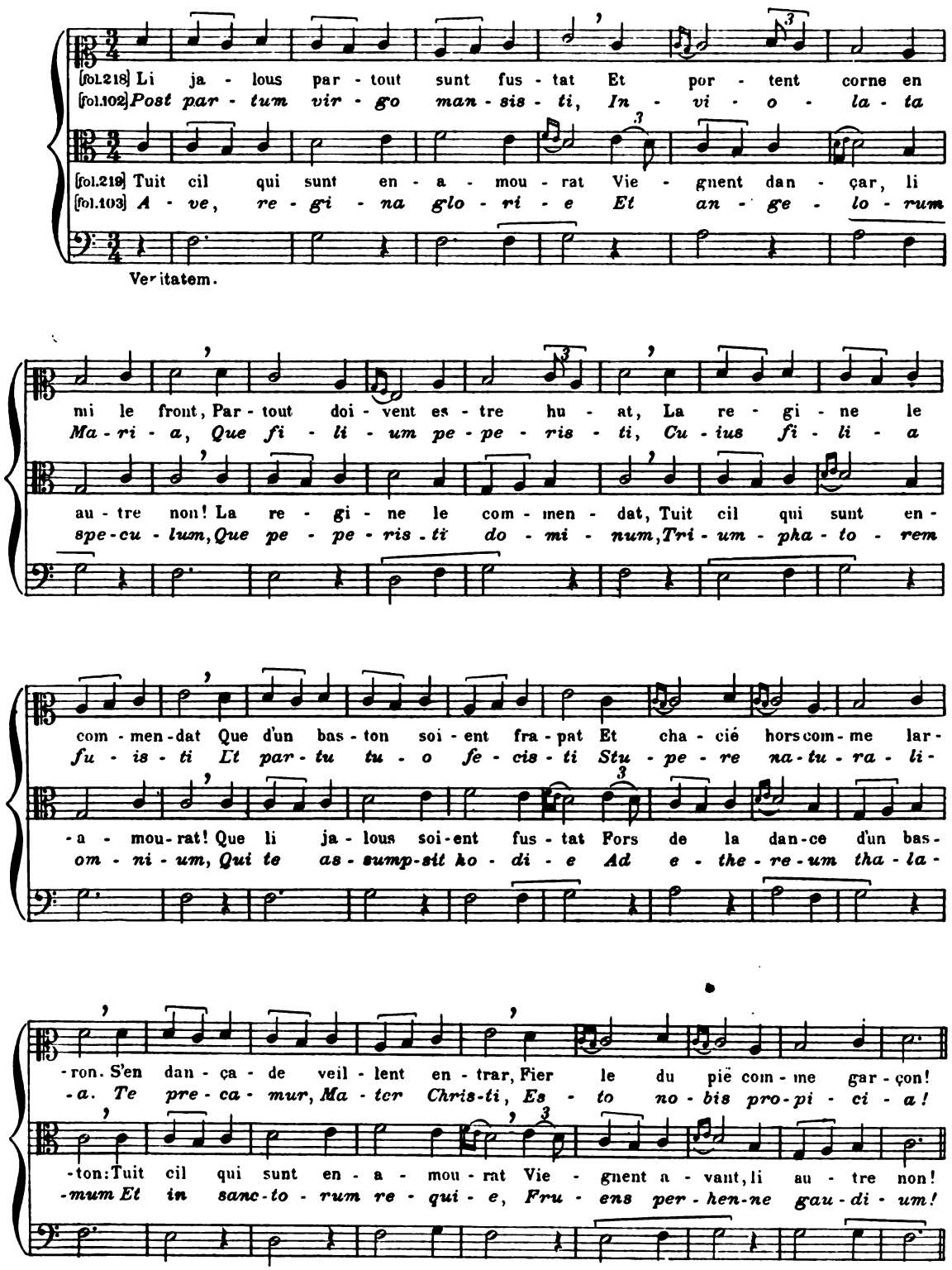
Dans ce cas, il arrive parfois que la partie de motet chante un texte français et le triple un texte latin. Le treizième siècle ne s'étonnait point de ces bizarreries.

3° Enfin, des motets à trois parties, dont primitivement les voix de dessus chantaient deux textes latins, ont eu ces deux parties transformées par l'adaptation de textes en langue vulgaire. Ici encore on trouvera dans nos commentaires des exemples de ce cas.

Inversement, il faut admettre que des poésies latines à l'usage de l'église ont été refaites sur des mélodies de motets, destinées avant tout aux plus profanes chansons. De Coussemaker a déjà signalé dans l'*Art harmonique* une semblable imitation pieuse. Seulement cette dernière est elle-même en langue vulgaire ; c'est la pièce XXVI, p. LV-67 de sa publication, l'original en est le motet XXXIV du manuscrit de Bamberg. Nous céderons ici au plaisir de publier une des plus jolies compositions de ce même temps. C'est un des très rares motets en langue provençale. Le texte original est au folio 218 v°-219 r° du manuscrit de Montpellier. La poésie de la partie de motet est conçue dans la forme fixe du rondeau : la structure mélodique en reproduit la disposition. Or, aux folios 102 v°-103 r° du même manuscrit, on trouve une imitation latine de l'original provençal et nous sommes assuré qu'ici la pièce latine est

Digitized by Google

bien la plus jeune en date par ce fait que le schéma musical reproduit la forme du rondeau, qui n'a point été aperçue par l'auteur du texte latin.



Digitized by Google

Si jamais la musique de ce motet a été entendue dans le sanctuaire, on croira difficilement toutefois qu'elle ait été composée à cet effet : la raison est médiocre, mais c'est une raison quand même pour admettre l'antériorité du motet provençal.

Comment se fait l'adaptation d'un texte en langue vulgaire, qui vient prendre la place d'un texte latin ? Dans quel rapport, au point de vue de la structure rythmique interne, les deux textes sont-ils vis-à-vis l'un de l'autre ?

Dans toute versification destinée à la musique, deux points, entre autres, sont à considérer : la qualité de la syllabe finale, selon qu'elle est tonique ou atone, et la mesure du vers.

Il apparaît, d'une manière générale, que les poètes du moyen âge ont traité les proparaxytons latins comme des mots à terminaisons masculines ou tonique en accordant un accent secondaire post-tonique à la dernière syllabe. Les paroxytons latins répondent aux mots à terminaison féminine ou atone du français. Or, les auteurs de motets, au moins des motets de notre manuscrit, n'ont eu cure de cette distinction : ils ont donné à la dernière syllabe d'un mot paraxyton la valeur d'une syllabe tonique dans le décompte du vers. C'est ainsi qu'à la pièce XCIV de notre publication, par exemple, le texte latin de Bamberg est remplacé dans Montpellier par un texte en langue vulgaire, où l'on relève les correspondances suivantes :

TEXTE DE *B*, fol. 58 v°.	TEXTE DE *M*, fol. 68 v°.
Virgo Maria, mater speciosa, Celestis regni es porta gloriosa. . . . . . . Virgo Maria, Solve vincula, O mater alma.	Dos rossignolés jolis, or m'entendés, Qui sor toz oisiaus estes li plus renomés, ... Front bien compassé, Plain et bien seant, Euz vairs et rians...

Les terminaisons du texte de Montpellier sont uniformément accentuées ; celles de Bamberg sont tantôt accentuées : *Maria*, *vincula*, et tantôt atones : *speciosa*, *gloriosa*, *alma*. Le souci de cette concordance n'a pas préoccupé l'auteur des adaptations.

En ce qui concerne la seconde condition, à savoir la mesure du vers, nous remarquerons encore une certaine indépendance entre l'original et l'adaptation. Voici la formule qui définit cette relation : le nombre des syllabes doit être le même dans l'original et le texte adapté à l'intérieur de chaque *ordo* mélodique, c'est-à-dire entre deux pauses de la mélodie. Il suit de là que les vers ne correspondent point fatalement : un vers du texte français peut donc en former deux du texte latin et inversement. L'équivalence doit exister, non entre les vers, mais entre les *ordines*. La pièce suivante montrera l'application de ce principe :

TEXTE DE *B*, fol. 11.	TEXTE DE *M*, fol. 74.
Cruci Domini ‖ Sit cunctis horis laus parata. ‖ Per quam homini Satis est data, ‖	Au doz mois de mai, ‖ En.I.vergier flori m'en entrai ; ‖ Trovai pastorele desoz.I.glai. ‖

Digitized by Google

Que sustinuit
Illum qui rapuit
Omnium peccata ‖

Carne sua mortificata, ‖

Que in cruce fuit sacrificata. ‖

Quam est ergo venerandum ‖

Ac laudandum hoc signum, ‖
Quod solum dignum ‖
Vite fuit vere ‖
Precium sustinere ! ‖

Ses agneaus gardoit
Et se dementoit
Si com je voz dirai : ‖

« Robin, doz amis,
Perdu voz ai ; ‖

A grant dolor de vos me departirai ! » ‖

Les li m'assis,
Si l'acolai, ‖

Esbahie la trovai ; ‖
Pour l'amour Robin, ‖
Qui de li s'est partis, ‖
S'en estoit en grant esmai. ‖

Les remaniements que nous venons de passer en revue n'affectent que la substance littéraire des motets : seul, un poète peut en être rendu responsable. Il nous reste à étudier maintenant les modifications qui transforment la matière musicale elle-même.

Remaniements dans le texte musical du motet. — Ces remaniements sont de différentes espèces. On peut les grouper sous quelques rubriques générales et, comme nous en avons eu la préoccupation dans tout le reste de cette étude, nous ferons plus spécialement servir à l'examen particulier du recueil de Bamberg ces recherches d'ensemble sur l'histoire du motet.

A. — *Remaniements par changement de la partie de triple.* — Ce sont les cas les plus nombreux. Nous serions tenté de dire qu'ils relèvent de l'essence même de cette forme musicale : là où un musicien, obéissant aux règles trop larges de l'écriture du triple, a pu élever une troisième partie, un autre musicien en concevra une nouvelle avec autant d'aisance, et ainsi à l'infini. C'est pourquoi un motet du recueil de Bamberg (n° XXV), qui nous est inconnu sous la forme primitive à deux parties, nous est en revanche parvenu avec trois triples différents au dessus de la partie de motet. La première combinaison est celle du manuscrit de Bamberg : on la trouve au folio 14 r°. Le second remaniement est celui du manuscrit de Montpellier, fol. 319 : au-dessus du motet *Descendi in hortum meum*, dont le texte est pris au *Cantique des Cantiques*, le musicien a disposé un triple *Anima mea liquefacta est*, emprunté à la même source. Enfin, dans ce même recueil, au fol. 379, nous rencontrons un troisième et dernier remaniement caractérisé par la présence du triple *Virginale decus et presidium* au dessus de la même partie de motet.

Parmi les autres motets, dans lesquels nous pouvons constater des remaniements de cette nature, il en est un que nous croyons curieux de publier à cette place, en raison du sujet traité par le poète, qui a été chercher son inspiration dans une décision du droit canonique ! Nous donnons le texte du manuscrit de Montpellier, fol. 322 v° :

Digitized by Google

Stu - den - tes con - iu - gi - o Vi - du - is mis - ce -
De se de - bent bi ga - mi Non de pa - pa que - ri,
Kyrie eleison.

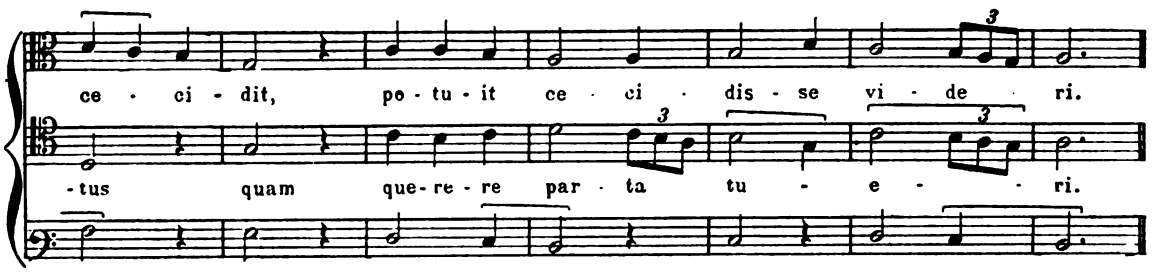
-ri Vel cor - rup - tis a - li - o Bi - ga - mi - que
Qui se pri - vi - le - gi - o Spo - li - a - runt cle -

ve - ri Sa - cro mi - nis - te - ri - o Per - dunt
-ri; Sed de fac - to pro - pri - o Nunc pos - sunt do -

pro - mo - ve - ri Ju - ris tes - ti - mo - ni - o;
-ce - ri Et hoc cum O - vi - di - o Pro ve -

Pri - dem ab his cle - ri Lex, si non
ro fa - te - ri: "Non mi - nor est vir -

Digitized by Google



Aux deux motets dont nous venons de parler, il faut en ajouter un troisième qui, sur l'ancienne partie de motet, a reçu ainsi un nouveau triple, différent dans sa composition poétique et musicale du triple conservé dans le manuscrit de Bamberg. Au dessus du motet *He ! quant je remir son cors le gai*, le manuscrit de Montpellier, au fol. 123 r°, met un triple nouveau *Por vos, amie, criem morir*.

D'autre part, le manuscrit de Wolfenbuettel, *Helmst.* 1099, change la troisième partie du motet *A la cheminée* et la remplace par *Mout sont vallant* (fol. 212 v°) avec une mélodie propre à cette dernière pièce (1). Nous pourrions prolonger cette énumération, si nous ne nous en tenions aux motets de notre manuscrit.

B. — *Remaniements par changement de la partie de tenor.* — Ce cas est infiniment plus rare que le précédent : il est d'ailleurs aussi contraire à l'essence du motet que le cas précédent était en conformité avec elle. Il arrive souvent que, sans qu'il y ait changement dans la ligne mélodique du tenor, l'indication du timbre se trouve modifiée, mais, à notre connaissance, il n'y a qu'un seul exemple où, réellement, un motet existe avec deux tenors musicalement différents. Le ms. de Bamberg contient au fol. 19 r°, n° XXXV, un motet :

Je ne puis, amie, ces mals endurer
Flour de lis, rose espanie
Proh, dolor !

Cette même composition se retrouve avec son triple et sa partie de motet dans le recueil de Montpellier, au folio 214 v°. Mais le tenor est différent. Celui-ci est une vieille chanson française, *Douce dame que j'aim tant*, dont nous avons retrouvé le texte poétique dans le chansonnier d'Oxford et que, dans un travail récent, nous avons intégralement reconstituée (2). Dans la même étude nous avons publié le texte de Montpellier et sa transcription en notation moderne. Il est donc inutile de le reproduire ici.

C. — *La partie de motet devient le tenor d'une autre composition.* — Comme pour le cas précédent, nous n'avons qu'un exemple à citer d'une semblable transformation. Elle n'en est pas moins curieuse. Il s'agit de la pièce LVII, qui se trouve au folio 35 v° du manuscrit de Bamberg et au folio 116 v°-117 r° du manuscrit de Montpellier.

(1) Voir cette pièce au chapitre second, n° XI, p. 66.
(2) Voir nos *Recherches sur les tenors français dans les motets du treizième siècle*, p. 23 et ss.

Digitized by Google

Ce motet est composé des trois parties suivantes :

Cela m'a tolu la vie, qui lonc tans
Lonc tans a que ne vi m'amie
(*Tenor*) Et sperabit.

Or, si nous nous reportons au recueil de Montpellier, nous verrons avec étonnement qu'au folio 389 de ce manuscrit, la partie de motet *Lonc tans a que ne vi m'amie* de la précédente composition a été transportée à la partie de tenor d'une pièce toute différente :

Dame que je n'os noumer
Amis dont est engenree
(*Tenor*) Lonc tans a que ne vi m'amie.

où elle entre presque sans changement. Le motet de Montpellier étant inédit, il nous a semblé intéressant d'en donner ici le texte pour faciliter la comparaison avec le texte du manuscrit de Bamberg.

Da - me que je n'os nou - mer, Quantpor - rai je a vous par -
A - mis, dont est en-gen - re - e En vo cuertel vo - len -
Lonc tans a que ne vi m'amie.

- ler, Sa - de blon - de - te? Au cuer sent une a - mou -
- tés Qu'es-tre cuidiés ré-fu - sés, Pour ce que vous
re - te, Qui souspi rer Me fait et co - lour mu -
ai mons - tre - e Chiereau - tre que ne vo - les? Mais se

Digitized by Google

-er; Mais mer - veil - les puis pen - - ser Comment
bien sa - viés Com - ment on doit re - te - nir

ce est que riens tant Ne de - sir qu'a vous a - - ler;
A - mant c'on crient de - par - - tir, En - ten - dre por - riés

Et si sent plus en - gre - ver Mon mal, quant Plus pro -
Que le fis par tel de - sir Qu'en ai - grir Vous fe - -

-chainees - tes de moi, Et par ce sai je et voi
-isse en moi a - mer, Fins cuers, ne veul - liés ces - -

Que du pri - vé la - ron ne se puet on gar - der.
-ser, Car ail - lours que vous chie - rir Ne puis pen - ser.

Digitized by Google

Ce double emploi d'un même thème nous fait croire qu'il appartenait au répertoire populaire du treizième siècle. Son utilisation comme partie de tenor nous est une première preuve que cette mélodie était alors fort répandue : sa transformation en partie de motet vient confirmer cette hypothèse. Cette pièce était sans doute une ancienne chanson, que les musiciens déchanteurs avaient fini par considérer comme un thème d'école, sur lequel ils exerçaient leur virtuosité d'écriture en le faisant successivement passer aux différentes parties du motet.

D. — *Transformation d'un triple en quadruple.* — La même tendance, qui avait poussé les maîtres du déchant à composer un triple au-dessus des motets à deux parties, devait logiquement les amener à surélever l'édifice contrapontique et au dessus du triple à écrire une partie de quadruple.

On sait que tout un fascicule du manuscrit de Montpellier ne renferme que des compositions de cet ordre. Aucune de ces pièces n'est originale dans la forme de quadruple. On pourrait refaire l'histoire de chacune d'elles et, pour la plupart, on retrouverait à l'origine un ancien motet latin, sur lequel ont été par la suite adaptées des paroles en langue vulgaire. Du motet primitif à deux parties on a fait un triple et sur celui-ci, le dernier remanieur, celui du manuscrit de Montpellier, a ajouté une partie de quadruple. Le manuscrit de Bamberg contient ainsi à l'état de triples quelques compositions qui, dans le recueil de Montpellier, ont été conservées dans la forme de quadruple. On sait par Francon de Cologne quelles sont les règles du quadruple : lorsque la quatrième partie formait dissonance avec l'une des trois parties qui, avec elle, complétaient l'ensemble, elle devait former consonance avec les deux autres (1). La difficulté de trouver une mélodie facile et agréable croissait donc avec le nombre des parties du motet.

Toutes les fois qu'il y a lieu, nous indiquons dans nos commentaires musicologiques sur les compositions de notre recueil quels sont les motets du manuscrit de Bamberg, qui ont été remaniés en quadruple dans le manuscrit de Montpellier. Déjà le lecteur curieux d'observer de près ces transformations pourra se reporter à l'*Art harmonique* de De Coussemaker : les motets XXVIII et XLIX de notre édition s'y retrouvent traités à quatre parties, le premier au numéro XLVIII (p. C-118), le second au numéro XLIV (p. LXXXVIII-105) de cette publication. Nous donnons ici un autre exemple d'après le manuscrit de Montpellier, fol. 27 v°-28 r°. Ce motet présente une particularité : la partie ajoutée a été intercalée entre le triple et la partie de motet, au lieu de dominer l'ensemble de la composition primitive. En outre, dans le manuscrit de Montpellier, la partie de tenor est fautive d'un bout à l'autre par l'effet d'une répartition défectueuse des notes du timbre *Eius* dans les formules de l'*ordo primus* : nous avons suivi les indications rythmiques du manuscrit de Bamberg à cette partie.

(1) SS. I, p. 132.

Digitized by Google

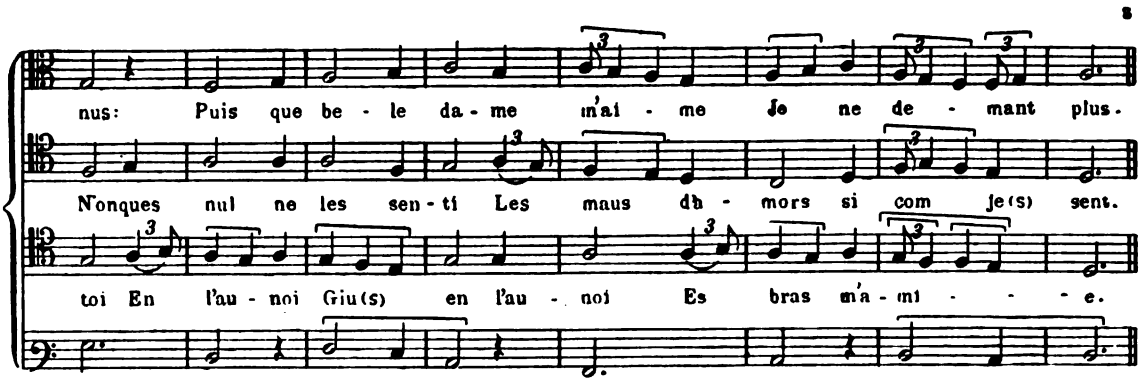
Par un ma - ti - net. l'au - trier O - ï chan-ter ·I· fou ber - chier: S'en
He! si - re, que vos van-tés Que vous a - vez De - ser - vi - e
He! ber-chier, si grant en - vi - e J'ai de toi, De ce que si
Eius.

fui es-me - ü, Qu'il se van - toit qu'il ot ge - ü Tout nu En - tre
Cor - toi - sie Et lo - iau - tez, Tel fo - li - e Ne di - tes mi - e Qu'en
bele a - mie As en - vers moi, Qu'onques loi - au - té ne foi Tro -

les ·II· bras s'a - mi - - e. Il se van - toit de fo - li - e,
vostre a - mi - e Tel vi - la - nie A - iés tro - vé, Car re-pro - vé M'a - vés
ver n'i poi La ou je l'ai de - ser - vi - - e; Et toi,

Car cele a - mour est vi - lai - ne, Mes j'aim certes plus lo - iau - ment que
fau - se - ment, Qu'onques a - mor Nul jor Ne ser vi lo - ial - ment,
Qui de riens ser - vi - e N'as a - mors, jo - ir t'en voi Et van - ter

Digitized by Google



*
* *

Nous en avons terminé avec l'histoire de l'évolution du motet au treizième siècle. Avant de clore ce chapitre, nous voudrions cependant nous demander quelle place tenait alors cette forme musicale dans les divertissements des clercs, des gens du peuple, des seigneurs, à quelles préoccupations d'art répondaient ces compositions et à quels auditeurs elles étaient destinées (1).

Nous manquons de renseignements certains. Les données positives que fournissent les textes nous faisant à peu près complètement défaut, nous sommes réduit à présenter des hypothèses.

Nous savons déjà que le motet primitif sort de l'*organum* et nous savons encore que les pièces d'*organum* étaient destinées au culte divin, puisque les livres d'*organum* de Pérotin et de Robert de Sabillon étaient en usage *in choro beate Virginis Majoris ecclesie Parisius*, c'est-à-dire à Notre-Dame de Paris (2).

Les pièces d'*organum* étaient exécutées, soit par les voix, soit par les instruments, aux lieu et place de la mélodie liturgique qui avait fourni le timbre du tenor : ainsi il faut admettre que le célèbre quadruple *Viderunt* de maître Pérotin remplaçait au jour de Noël le chant ordinaire du graduel.

Le tenor, emprunté habituellement au répertoire liturgique, est, comme on sait, l'élément fondamental du motet, dont le texte littéraire, aux époques anciennes de cette forme de composition, n'est autre chose que la paraphrase, le trope du texte du tenor.

Nous en concluons que, lorsque l'*organum* fut tombé en désuétude, peut-être vers le milieu du treizième siècle, dans le but de rehausser la splendeur et la solennité des offices religieux, on a chanté certains motets, au lieu du morceau liturgique qui avait fourni le tenor de ces motets.

Ainsi, nous concevons facilement l'exécution du motet *Beata viscera Marie virginis* au moment de la communion d'une messe votive de la Vierge : en effet, le texte poétique du motet fait sur celui de la communion un trope serré et, d'autre part, la mélodie de cette communion entre tout entière dans le tenor du motet.

(1) Voir l'article de Fr. Ludwig, *Die mehrstimmige Musik der aeltesten Epoche im Dienste der Liturgie*, dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1905.

(2) *SS.* I, p. 342.

Digitized by Google

On doit admettre de même qu'à l'office de sainte Catherine, le 25 novembre, au lieu du répons *Virgo flagellatur*, on ait pu chanter le motet *Agmina milicie*, consacré à la même sainte.

Entre l'*Alleluia Nativitas gloriose Marie* et le motet *Ex semine Abrahe*, le lien est assez étroit pour que celui-ci ait, à l'occasion, remplacé celui-là, à la fête de la Nativité de la Vierge.

Il en est de même du verset *Herodes iratus* et du motet *In Bethleem :* ce dernier se chantait sans doute dans la liturgie parisienne le jour des saints-Innocents, au lieu du verset d'alleluia.

Nous pourrions prolonger cette énumération avec un grand nombre d'exemples : à l'origine, en effet, le reflet liturgique est assez sensible dans l'œuvre nouvelle, pour que nous soyons en droit de penser que les auteurs ont eu la préoccupation d'adapter leurs compositions aux exigences du culte.

L'Église a-t-elle, par la voix de ceux qui ont mission de parler en son nom, autorisé ces manifestations d'art extra-liturgique ? A cette question nous n'avons rien à répondre : les textes font défaut. L'Église a toléré simplement.

En cela, l'Église s'est montrée prudente, car bientôt l'ère des abus apparaît : c'est d'abord la langue vulgaire qui remplace le latin et tente de pénétrer dans le sanctuaire à sa suite ; c'est, en second lieu, l'introduction dans cet art. qui voudrait être liturgique, de toutes les habiletés d'une technique musicale de plus en plus raffinée, triples, quadruples, hoquets, et bien d'autres artifices d'écriture ; c'est enfin le danger des exécutions musicales, le danger de l'art dans les artistes, et l'inconvénient d'admettre des indignes, comme les jongleurs et les jongleresses, à prendre part aux fonctions liturgiques.

La tolérance fut retirée et les abus conduisirent à une prohibition : il fut interdit de laisser chanter des motets dans les églises.

Nous citerons, en première ligne, le texte de Guillaume Durand : « *Et videretur valde honestum esse quod..... cantus indevoti et inordinati motetorum et similium non fierent in ecclesia...* (1) ».

Ensuite, nous nous souviendrons qu'en janvier 1261, Odon Rigaud, archevêque de Rouen, faisait la même défense aux religieuses de Montivilliers, qui, à la saint-Jean, à la saint-Etienne et aux saints-Innocents, avaient accoutumé de célébrer ces fêtes avec une allégresse qui n'avait rien de monastique : Odon Rigaud leur interdit, entre autres choses, de chanter des motets. Nous avons donné précédemment ce texte.

Odon Rigaud et Guillaume Durand écrivaient ce que nous venons de rapporter, l'un en 1261, l'autre vers 1275 : ces dates coïncident, autant que nous pouvons le croire, avec les années qui virent le grand développement de cette forme musicale.

Plus tard enfin, en 1324, dans la célèbre bulle *Docta sanctorum*, le pape Jean XXII renouvelle cette prohibition et défend d'admettre dans le sanctuaire « ceux qui sectionnent les mélodies par des hoquets, les efféminent par des déchants, y intercalent des triples et des motets en langue vulgaire... *triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant* (2) ». Mais déjà l'interdiction de Jean XXII s'adressait à une autre forme d'art.

(1) Guillaume Durand, *De modo generalis concilii celebrandi*, rubrica XIX, fol. 24, Lugduni, excudebat J. Crispinus, 1531, in-4°.

(2) Extravag. commun. lib. III, tit. I, *De vita et honestate clericorum*, cap. un.

Digitized by Google

Le motet, banni du sanctuaire, chercha asile dans le cloître : les jongleurs y pénétraient facilement et, avec eux, leur répertoire. Nous croyons volontiers que le motet relève dans son exécution de l'art du jongleur. N'oublions pas qu'au treizième siècle, en dehors des musiciens d'église, le jongleur est seul instrumentiste, le jongleur possède seul une formation musicale, et il faut pour l'exécution des motets la connaissance des instruments de musique, il faut posséder à fond la théorie musicale mesurée de l'époque. Qui donc, encore une fois, aurait pu être l'interprète de ces œuvres, sinon ces joyeux compagnons de la vie errante, sinon les jongleurs ?

L'exécution des motets réclame plusieurs concours. Or, le jongleur, nous le savons, va rarement seul ; il a avec lui son compagnon, le *sodalis*, qui joue d'un instrument et exécute la partie de tenor, tandis que lui-même chante la partie de motet. Sont-ils, non plus deux, mais trois ? alors ce sont les *triplices*, qui constituent le répertoire de la troupe ambulante.

Nous ne possédons plus d'instruments de musique du treizième siècle, mais des accessoires de jonglerie, il nous reste au moins quelques manuscrits. Les manuscrits de jongleurs n'ont jamais compté parmi les chefs-d'œuvre de la calligraphie médiévale : ils sont ordinairement petits, sans luxe d'enluminure et très fatigués. Le manuscrit Egerton 274 du Musée Britannique est un modèle du genre ; il contient des compositions pour toutes les occasions de la vie du jongleur, des motets, des rondeaux, des *conductus*, on y trouve des pièces appartenant à la poésie religieuse, il y a enfin des chansons de trouvères.

Ce répertoire devait être varié à l'infini. Considérons seulement ici le motet polyphonique. Si, dans quelques églises, un clergé plus tolérant autorise l'exécution d'un motet, il ne faut point manquer l'aubaine et des compositions d'une haute gravité, comme l'*Ave, gloriosa mater salvatoris* ou *Mellis stilla, maris stella*, conviendront merveilleusement à cette audition dans le sanctuaire. Mais supposons que, dans une abbaye, des jongleurs soient admis à distraire les moines à la récréation de l'après-dîner, ils chanteront quelques-unes de ces pièces morales : *Ad solitum vomitum, Homo miserabilis*, ou satiriques, *Venditores labiorum*, qui encombrent la littérature du motet. Devant un auditoire illettré, le jongleur, qui connaît la psychologie de son public et qui a du savoir-faire, changera le ton : il ouvrira son manuscrit aux pages grivoises et l'arçon de sa gigue rythmera allègrement des motets, tels *A la cheminee, Au tens pascour, Hare hare hye godalier* ou tant d'autres, dont les recueils sont pleins. Enfin, le jongleur peut être convié dans la haute société féodale pour chanter devant le seigneur et distraire ses hôtes. A cet auditoire étaient vraisemblablement réservés certains motets de grande allure. C'est le sentiment, d'ailleurs, d'un contemporain bien placé pour le savoir, Joannes de Grocheo : « *Cantus autem iste* [*motetus*] *non debet coram vulgaribus propinari eo quod eius subtilitatem non advertunt nec in eius auditu delectantur, sed coram litteratis et illis, qui subtilitates artium sunt querentes. Et solet in eorum festis decantari ad eorum* [*re*]*creationem, quemadmodum cantilena, que dicitur rotundellus, in festis vulgarium laïcorum* (1). » Le manuscrit de Bamberg contient ainsi

(1) Article cité de J. Wolf, p. 106.

Digitized by Google

plusieurs compositions en langue vulgaire, auxquelles nous n'apercevons point d'autre destination possible.

En résumé, il faut admettre, selon nous, qu'au treizième siècle le motet a été le principal élément du répertoire polyphonique de la jonglerie: alors, en effet, les jongleurs avaient un monopole de fait pour l'exécution des motets et, d'autre part, les compositions que nous connaissons de cette famille musicale semblent avoir répondu à tous les besoins de la profession.

Nous n'avons voulu faire dans les pages précédentes qu'une introduction historique à l'étude du manuscrit de Bamberg. Nous souhaitons que ces notions soient suffisantes pour mettre en valeur et dans leur cadre les motets de ce précieux recueil. Il est assez rare que nous connaissions un motet à toutes les phases de son existence. Le plus souvent, ces compositions ne nous apparaissent qu'à une étape quelconque de leur évolution : l'étude qui précède aura, selon nous, pour résultat principal, lorsque nous établirons plus loin l'état civil de nos motets, de relier les indications éparses, fragmentaires, que nous possédons sur chaque pièce et de nous permettre, bien que souvent les autres transformations ne nous soient point parvenues, d'apercevoir d'un coup d'œil et la valeur de ce qui nous a été conservé et les lacunes de notre documentation.

Digitized by Google

Digitized by Google

CHAPITRE PREMIER

LE MANUSCRIT DE BAMBERG

DESCRIPTION DU MANUSCRIT, TABLES, EXAMEN DE LA NOTATION MUSICALE

Le manuscrit dont nous nous occupons figure au catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale de Bamberg (1) sous la cote Ed. IV. 6. Il provient de la bibliothèque de la cathédrale.

Signalé précédemment par M. Wilhelm Meyer (2), il vient d'être partiellement édité par M. Stimming, qui a donné, dans la *Gesellschaft fuer romanische Literatur*, le texte critique des compositions en langue vulgaire contenues dans ce manuscrit (3).

Le manuscrit appartient à l'extrême fin du treizième siècle ou aux premières années du siècle suivant. Il se divise en deux parties. La première, celle qui nous occupe, va du folio 1 au folio 62 v° et renferme 100 motets, latins ou français, à trois parties, et, en manière d'appendice, un *conductus* et quelques pièces instrumentales. La seconde partie, du folio 65 au folio 80, contient un traité de musique, *Practica artis musice*, encore inédit, qui fut écrit, en 1271, par un certain maître Amerus, *presbyter Anglicus*, dont le nom nous est inconnu par ailleurs.

Extérieurement, ce manuscrit se présente sous une belle reliure aux proportions harmonieuses, en peau de truie polie ivoirine, avec estampages sur les plats. Les motifs du milieu sont rehaussés d'or et représentent, à ce qu'il semble, une toison d'or et des ornements impériaux. Les plats de la reliure dépassent le parchemin du manuscrit d'un centimètre et demi environ et forment un biseautage assez accentué vers l'intérieur. Deux fermoirs complètent cet ensemble. Enfin, la cote du manuscrit est inscrite au dos, en chiffres rouges.

Le manuscrit se compose de 80 folios de parchemin mesurant 0,263 × 0,188. Le texte de chaque page est disposé sur deux colonnes. Chaque colonne comprend neuf portées de cinq lignes tracées à l'encre rouge et, occupant le bas de la page dans toute sa largeur, il y a une portée destinée à recevoir le tenor du motet. Mais, du fol. 31 v° au fol. 34 r°, la disposition est différente : le tenor, au lieu d'occuper le bas de la page, est transcrit dans une troisième colonne, à droite des deux autres. La raison de cette anomalie est que les tenors de ces motets devaient être exécutés vocalement : ils sont, d'ailleurs, pourvus d'un texte poétique et non plus seulement d'une indication de timbre. Une seconde

(1) *Katalog der Handschriften der koeniglichen Bibliothek zu Bamberg.* Erster Band. Erste Abtheilung, p. 263.

(2) MEYER (WILHELM). — *Die Buchstabenverbindungen der sogenannten gothischen Schrift*, dans les *Abh. der Ges. der Wiss. zu Goettingen*, 1887, pp. 5 et 6.

— *Der Ursprung des Motetts*, dans les *Nachrichten der Ges. der Wiss. zu Goettingen*, 1898.

(3) STIMMING (ALBERT). — *Die altfranzoesischen Motette der Bamberger Handschrift nebst einem Anhang, enthaltend altfranzoesische Motette aus anderen deutschen Handschriften, mit Anmerkungen und Glossar.* Dresden, 1906, in-8°.

Digitized by Google

exception apparaît au folio 57 v° : la pièce qui s'y trouve est accompagnée d'une double partie de tenor.

Le recueil contient 100 motets. On sait déjà que les parties de dessus de ces motets à trois voix sont chantées sur deux textes différents. Or, dans 44 compositions les deux textes sont en latin, dans 47 autres les deux textes sont en langue vulgaire, dans 9 motets enfin il y a mélange de latin et de français.

Le texte poétique des motets latins est encore en partie inédit. Nous avons accordé la plus grande attention à sa publication, mais ce côté de notre travail est resté au second plan. Si l'on excepte quelques-uns de ces motets latins, qui ne manquent pas d'une certaine beauté et qui doivent être, pour la plupart, des compositions de Philippe de Grève, les autres ne sont que de détestables poésies de chanoines, sans rythme et sans signification, à ce point dépourvus de sens qu'il est le plus souvent impossible de proposer une conjecture satisfaisante, quand la version de Bamberg est manifestement altérée. Une apparente richesse de langue rachète mal la pauvreté de l'idée : ces motets sont farcis de réminiscences provenant des autres formes de la poésie liturgique, des proses en particulier, mais ce sont les mêmes perpétuellement. Nous ne croyons point que le texte littéraire des motets latins de ce manuscrit mérite l'honneur d'une édition séparée.

Les motets français ont été publiés tout récemment par M. Stimming : c'est son édition que nous avons ordinairement suivie (1). Cette publication, qui arrive fort à propos pour faciliter la tâche du musicologue, nous dispense de nous attarder plus longtemps à l'élément philologique de ce recueil de motets. Remarquons seulement que les pièces du manuscrit de Bamberg sont classées dans un ordre alphabétique approximatif des *incipit* de la partie de motet

(1) Nous nous sommes écarté du texte de M. Stimming, quand il était en désaccord avec les indications du texte musical. Voici les principales divergences que nous ayons à constater. Le premier chiffre indique le numéro du motet dans l'édition de Stimming, la lettre indique la partie du motet et le dernier chiffre se rapporte au vers.

1, b, 13 : *mout* fait une syllabe de trop pour le texte musical.

11, a, 5 : au lieu de *Lor doit bien joi mener*, la notation demande *joie*.

12, b, 10 et 11 : au lieu de *Bien me doi oposer* | *Quant mi couvient soulete le bois passer*, conjectures proposées par l'éditeur, la paléographie et les indications du contexte musical nous conseillent une leçon préférable d'ailleurs pour le sens :

Bien me doi peser
Quant il mi couvient soulete le bois passer.

14, a, 1 : au lieu de *que il*, il faut *qu'il*.

28, b, 11 : au lieu de *je enterroi*, il faut *j'enterroi*.

30, a, 15 : au lieu de *Qu'eles li ont*, correction de l'éditeur, nous préférons le texte du ms. *Car eles li ont*, la notation musicale demandant ici cinq syllabes.

36, a, 15 : au lieu de *Se il li plaist*, lire *S'il li plaist*.

37, b, 14 : au lieu de *que un las*, il faut *qu'un las*.

42, a, 13 : la correction *Qu'ele* pour *Qu'il* du ms. donne une syllabe de trop par rapport à la musique.

44, b, 9 : au lieu de *que il*, il faut *qu'il*.

45, b, 9 : au lieu de *ce en*, on doit avoir soit *c'en*, soit *ce*.

52, b, 6 : au lieu de *que un lion*, il faut *qu'un lion*.

53, b, 8 : au lieu de *Celi que je onques*, nous préférons la version de *M* : *Cele qui onques*.

La publication de M. Stimming a été l'objet des comptes rendus, dont voici l'indication :

G. Raynaud, *Romania*, XXXVI, p. 456-457.

E. Stengel, *Zeitschrift fuer franz. Sprache u. Litt.*, 1908, II, p. 29-34 et *Litterarisches Zentralblatt*, 1907, p. 1123.

A. Schultz-Gora, *Deutsche Literaturzeitung*, 1907, p. 3239-40.

Digitized by Google

et que, dans une même lettre, les motets latins précèdent les motets en langue vulgaire.

Nous avons dressé pour la commodité des recherches une table rigoureusement alphabétique des pièces latines, des pièces françaises et des tenors contenus dans ce recueil.

MOTETS LATINS (1)

Ad solitum | Vomitum | Ne . . . . . fol. 4 v°
Agmina milicie candencia | Celi virginis . . . . . fol. 4 r°
Agmina milicie | Celestis omnia | Martiris. . . . . fol. 4 r°
Alma redemptoris mater, que pervia celi . . . . . fol. 3 v°
Amor vincit omnia | Potencia | Vincit. . . . . fol. 36 v°
Armonizans cantica | Nostra psallat musica | Matri. . . . . fol. 5 r°
Audi, pater, salva nos, tu qui es | Salus. . . . . fol. 5 v°
Ave, gloriosa | Mater salvatoris, | Ave . . . . . fol. 1 r°
Ave, gloriosa, | Vivencium aquarum | Puteus . . . . . fol. 2 r°
Ave, in styrpe spinosa | Florens flos, nobilis rosa | Rubens. . . . . fol. 2 r°
Ave, lux luminum, | Ave, splendor et lux Ecclesie, | Specie . . . . . fol. 53 v°
Ave, plena gracie, | Fundamentum leticie, | Speculum . . . . . fol. 54 v°
Ave, plena gracie, | Prolis tam egregie | Mater . . . . . fol. 2 v°
Ave, regina celorum, | Ave, domina angelorum, | Salve . . . . . fol. 3 v°
Ave, virgo regia, | Dei plena gracia, | Tu . . . . . fol. 2 v°
Ave, virgo regia, | Mater clemencie, | Ave . . . . . fol. 1 r°
Ave, virgo virginum, | Ave, lumen luminum, | Ave. . . . . fol. 3 r°

Beata es, Maria, | Pre ceteris humilis et pia, | Labe . . . . . fol. 8 r°
Beata viscera | Marie virginis | Tam . . . . . fol. 7 v°
Benigna celi regina, | Beata viscera tua, domina, | Que . . . . . fol. 8 r°

Castrum pudicicie, | Numinis triclinium, | Spes . . . . . fol. 60 v°
Celi domina | Quam sanctorum agmina | Venerantur . . . . . fol. 3 r°
Celi luminarium, | Angelorum domina | Benedicta. . . . . fol. 11 v°
Chorus Innocencium | Sub Herodis stancium | Feritate. . . . . fol. 24 v°
Condicio nature defuit | In filio quem virgo genuit, | Contagio . . . . . fol. 49 v°
Cruci Domini | Sit cunctis horis laus parata, | Per . . . . . fol. 11 r°
Crux, forma penitencie, | Gracie | Clavis. . . . . fol. 11 r°
Cum sit natus hodie de virgine | Xristus . . . . . fol. 11 v°

De facili contempnit omnia | Qui de morte semper excogitat | Sed . . . . . fol. 51 r°
De se debent bigami | Non de papa queri | Qui se . . . . . fol. 14 v°
Depositum | Creditum | Ubi. . . . . fol. 4 v°
Descendi in ortum meum, ut viderem poma convallium . . . . . fol. 14 r°
Dominator Domine, | Qui de virgine | Matre . . . . . fol. 16 v°

E semine rosa prodit spine | Fructus. . . . . fol. 15 v°
Ecce ministerium | Profert alvus virginis | Mire . . . . . fol. 16 v°
Ex semine | Habrahe divino moderamine | Ignem . . . . . fol. 15 v°
Eximie pater et regie, | Rector pie, | Doctor . . . . . fol. 16 r°
Eximium decus virginum reorumque relevacio, | Mestorum . . . . . fol. 16 v°

Gaude, chorus omnium fidelium, | Rosa fragrans lilium convallium | Fert . fol. 19 v°
Gaude super omnia, | Mater Ecclesia, | Ad . . . . . fol. 14 r°

(1) Nous avons souligné en italiques les *incipit* se rapportant aux parties de triple.

Digitized by Google

Homo, luge, | *Fuge,* | *Fuge* . . . . . fol. 20 v°
Homo miserabilis, | Tu numquam es stabilis, | Quomodo . . . . . fol. 20 v°

In Bethleem Herodes iratus | Quia puer natus, | Timens . . . . . fol. 24 v°
In omni fratre tuo non habeas fiduciam, | Quoniam . . . . . fol. 27 r°
In perhenni seculorum . . . . . fol. 26 v°
In salvatoris nomine, | *Qui sanguine* | *Mundo* . . . . . fol. 25 r°
In veritate comperi | Quod sceleri | Cleri . . . . . fol. 25 r°

Marie preconio | Devocio | Omnium . . . . . fol. 36 v°
Mellis stilla, | Maris stella, | Rosa . . . . . fol. 36 r°
Mens fidem seminat, | Fides spem germinat, | Karitas. . . . . fol. 38 r°
Mors morsu nata venenato | Mors tu palato | Heseras . . . . . fol. 37 v°
Mors que stimulo | *Nos urges emulo* | *Importuno* . . . . . fol. 37 v°
Mulierum hodie | Maior natus oritur | Preco . . . . . fol. 37 r°

Nicholaus igitur plenus gracia | Ab infancia | Sicut. . . . . fol. 43 v°
Non orphanum te deseram, | Sed efferam | Sicut . . . . . fol. 42 v°
Non pepercit Deus filio | *Proprio* | *Hominis* . . . . . fol. 41 v°
Non pepercit Deus nato proprio | Mittens . . . . . fol. 41 v°

O Maria, beata genitrix, | Flos honoris materque miseris | Tu. . . . . fol. 49 v°
O Maria, maris stella, | Plena gracie, | Mater. . . . . fol. 48 v°
O Maria, regina glorie, | *Fons indulgencie,* | *Tuum* . . . . . fol. 5 v°
O Maria, virgo davidica, | *Virginum flos, vite spes unica,* | *Via* . . . . . fol. 48 v°
O miranda Dei karitas, | *Per peccatum cecidit* | *Homo* . . . . . fol. 54 r°
O mitissima Virgo Maria, | *Posce tuum filium* | *Ut* . . . . . fol. 60 r°
O nacio nephandi generis, | Cur gracie donis abuteris | Multiplici . . . . . fol. 49 v°
O quam necessarium | *Vestrum est* . . . . . fol. 61 v°
O quam sancta, quam benigna, | Fulget mater salvatoris, | Laude. . . . . fol. 47 r°

Partus fuit virginalis | *Nobis necessarius,* | *In quo* . . . . . fol. 7 v°
Prima cedit femina | *Serpentis consilio,* | *Plange* . . . . . fol. 37 r°
Propositum quidem negocii | Est hominis finem respicere | Qui . . . . . fol. 51 r°
Psallat chorus in novo carmine | *Organico* . . . . . fol. 16 r°

Res nova mirabilis, | *Virgo semper amabilis,* | *Virgo*. . . . . fol. 59 v°
Rex tremende, | *Nos deffende,* | *Nobis* . . . . . fol. 26 v°

Salve, laborancium | *Protectio,* | *Nostra* . . . . . fol. 11 v°
Salve, mater salutifera, | Claritatis speculum, | Tu . . . . . fol. 54 r°
Salve, virgo nobilis, | *Maria,* | *Virgo* . . . . . fol. 61 r°
Salve, virgo Katherina, | *Regis filia,* | *Urbe* . . . . . fol. 55 r°
Salve, virgo regia, | Flos virginum, | Celi . . . . . fol. 54 v°
Salve, virgo, rubens rosa, | Sola Christi parens gloriosa, | Fulgida . . . . . fol. 53 v°
Salve, virgo virginum, | Dei plena gracia, | Verum . . . . . fol. 53 r°
Salve, virgo virginum, | *Salve, lumen luminum,* | *Vale*. . . . . fol. 18 r°
Sicut solis radium | Quoddam corpus pervium | Videt. . . . . fol. 55 r°
Stirps regia, | *Virgo Maria,* | *Tu* . . . . . fol. 5 r°

Tamquam agnus ductus ad victimam | *Crucem* . . . . . fol. 55 v°
Tamquam suscipit | Vellus pluviam, | Ita . . . . . fol. 55 v°
Tu decus es decoris | *Et solamen miseris,* | *Lux* . . . . . fol. 49 v°

Ut celesti possimus frui dulcedine | *Serviamus* . . . . . fol. 11 v°
Venditores labiorum, | Fleant advocati, | Qui . . . . . fol. 61 v°
Veni, sancte Spiritus, | Veni, lux gracie, | Veni . . . . . fol. 61 r°
Veni, virgo beatissima, | *Veni, virgo honestissima,* | *Esto* . . . . . fol. 61 r°
Verbum caro factum est et habitavit in nobis . . . . . fol. 61 r°

Digitized by Google

Virginis preconia | *Cum melodia* | *Pange* . . . . . fol. 36 r°
Virgo, decus castitatis, | Virgo regia, | Virgo . . . . . fol. 59 v°
Virgo gloriosa, forma virginalis, | Virginum . . . . . fol. 58 v°
Virgo Maria, mater speciosa, | *Celestis regni es porta gloriosa,* | *Paradisi* . . . fol. 58 v°
Virgo viget melius | Dum peperit, | Sed. . . . . fol. 60 v°
Virgo virginum, | Lumen luminum, | Reformatrix . . . . . fol. 60 r°

Ypocrite pseudo pontifices, | *Ecclesie diri carnifices* | *In* . . . . . fol. 47 r°

MOTETS FRANÇAIS

A ce c'on dit bien m'acort | *Que nus n'a* . . . . . fol. 8 v°
A la cheminee | El froit mois . . . . . fol. 6 v°
Amourousement mi | *Tient li maus que j'ai* ; | *Pour* . . . . . fol. 24 r°
Amours qui vient par mesage | *Ne porroit longues durer* ; | *Pour* . . . . . fol. 58 r°
Amours vaint tout fors cuer de felon, | *Ce voit on* . . . . . fol. 5 v°
Au cuer ai un mal qui mi destraint griément | *Amours* . . . . . fol. 32 r°
Au dous tens que chantent cil oisel tant seri | *Jucr* . . . . . fol. 9 v°
Au tens d'esté que cil oisel | Chantent . . . . . fol. 5 v°
Au tens pascour | Tuit li pastour | D'une . . . . . fol. 7 r°

Bele Aelis par matin se leva, | *En un pré juer ala* | *Par* . . . . . fol. 23 r°
Bele sans orguil et jone sans folie, | Gentis cuers . . . . . fol. 8 v°
Biaus dous amis, m'avés vous foi portee | Qui si . . . . . fol. 9 v°
Bien me sui apercheus | Que de vivre en joie | M'est . . . . . fol. 9 r°
Brunete, a cui j'ai mon cuer donné, | Pour vous . . . . . fol. 9 v°

Ce sont amouretes qui mi tiennent si | Que . . . . . fol. 12 r°
Cele m'a tolu la vie | *Qui lonc tens m'a fait griés maus sentir* | *Car* . . . . fol. 35 v°
Chançonnete, va t'en tost | *Au roussignol* . . . . . fol. 6 v°
Chief bien seans, | Ondés et fremians, | Plains . . . . . fol. 13 r°
Cil s'entremet de folie | *Qui contre amours vuelt parler,* | *Car* . . . . . fol. 46 r°
Cuers qui dort, il n'aimme pas | Ja . . . . . fol. 13 r°

D'amer ne me fain je pas | *Et pour ce si vuill chanter,* | *Onques* . . . . . fol. 50 v°
Dame de valour | *Et de bonté,* | *Pleinne* . . . . . fol. 22 r°
De ! he ! quant je remir son cors le gai, | Hé . . . . . fol. 22 r°
De vois tres serie, | *De douchour garnie* | *Et* . . . . . fol. 21 r°
Dieus ! Je fui ja pres de joir : | *Or n'i voi* | *Qui* . . . . . fol. 15 r°
Dieus ! je n'i puis la nuit dormir, | Qu'adés oi | Ne . . . . . fol. 15 r°
Dieus ! ou pourrai je trouver | *Merci* | *Quant*. . . . . fol. 12 r°
Dieus ! trop mal mi pert que j'aie amé, | Quant. . . . . fol. 15 r°
Douce dame par amours, | *Virge, mere au roi souvrain,* | *Pour* . . . . . fol. 53 r°

El mois de mai, | *Que chante la malvis,* | *Que* . . . . . fol. 14 v°
En la praerie | Robins et s'amie | Font . . . . . fol. 18 v°
En non Dieu, que que nus die | *Quant voi l'erbe vert et le tens cler* | *Et* . . . . fol. 52 r°
Encontre le tens de pascour | *Que tuit amant mainnent joie* | *Et*. . . . . fol. 38 r°
Entre Adan et Henequel, | *Hancart et Gautelot* | *Ont* . . . . . fol. 13 r°
Entre Copin et Bourjois, Hanicot et Charlot et Perron | *Sunt* . . . . . fol. 31 v°
Est il dont enssi | Que la bele que j'aim si, | Qui . . . . . fol. 18 r°

Fluor de lis, rose espanie, | Taillie pour esgarder, | Je . . . . . fol. 19 r°

Haro ! haro ! je la voi la, | La riens del monde qui plus m'a | Mis . . . . . fol. 23 r°
Hé, amours, mourrai je | Pour celi | Cui j'ai . . . . . fol. 24 r°
Hé, bergiers! si grant envie | J'ai de toi | De . . . . . fol. 23 r°

Digitized by Google

Hé! bone amourete, | Plus que riens doucete, | Praingue . . . . . fol. 21 r°
Hé, Dieus ! de si haut si bas | Sui, souples et mas, | En . . . . . fol. 39 v°
Hé ! Marotele ! alon au bois juer, | Je te ferai | Chapiau . . . . . fol. 18 v°
Hier matinet | Trouvai sans son bergeret | Pastoure . . . . . fol. 22 v°

Il n'a en toi sens ne valours, | Robins, ne courtoisie, | Qui . . . . . fol. 53 r°
Ja de bone amour | Mes cuers ne se departira, | Mais . . . . . fol. 31 r°
Je ne m'en departirai d'amer | Pour mal . . . . . fol. 32 r°
Je chantasse par revel | Pour celi qu'ai amee, | Mais . . . . . fol. 30 v°
Je cuidoie avoir amours | Sans ja mais penser ailliours | Fines . . . . . fol. 30 v°
Je m'en vois, ma douce amie | Si vous lais, | Ce . . . . . fol. 56 v°
Je me cuidoie tenir | Des ore mais de chanter, | Mais . . . . . fol. 31 v°
Je ne chant pas par renvoiserie | Ne par jolicté, | Car . . . . . fol. 57 v°
Je ne puis, amie, | Ces mals endurer, | Qui . . . . . fol. 19 r°
Je ne quier mais a ma vie | Soulete le bois passer | Car . . . . . fol. 15 r°
Je sui joliete, | Doucete et plaisans, | Jone . . . . . fol. 29 v°
Joie et soulas ne mi vaut | Puisqu'a . . . . . fol. 29 r°
Jonete sui, brune, clere et plaisans | N'onques . . . . . fol. 29 r°

L'autre jour par un matin dejouste une valee | A . . . . . fol. 7 r°
L'autre jour par un matinet | M'en alai esbeniant | Et . . . . . fol. 22 v°
La bele en cui je me fi | Merci cri, | Qu'ele . . . . . fol. 34 v°
La bele estoile de mer, | Cui amer | Doit on . . . . . fol. 34 v°
Les un bosquet | Vi Robinet | Mout . . . . . fol. 34 v°
Li dous maus m'ocit que j'ai | Ja sans lié n'en garirai, | Car . . . . . fol. 40 v°
Li dous penser | Qui me vient de celi | Que . . . . . fol. 32 v°
Lonc tens a que ne vi m'amie | Trop mi greva . . . . . fol. 35 v°

Ma loiautés m'a nuisi | Vers amours | Par . . . . . fol. 40 v°
Mal batu longuement ploure | Et par coustume demoure | Plus . . . . . fol. 39 v°
Mourrai je en atendant, amours, | Guerredon de la doulor | Que . . . . . fol. 41 r°
Mout est fous que s'entremet | De fame faire a lour gré | Ne . . . . . fol. 41 r°
Mout me fu griés li departirs | De m'amiete | La. . . . . fol. 27 r°
Mout me fu griés li departirs | De m'amiete la jolie . . . . . fol. 52 v°

Navrés sui au cuer si trés doucement | Que . . . . . fol. 46 v°
Navrés sui pres dou cuer sans plaie | D'un . . . . . fol. 46 v°
Ne puet faillir a honour | Fins cuers . . . . . fol. 45 r°
Ne sai que je die, | Tant voi vilanie | Et . . . . . fol. 44 r°
Ne sai tant amours servir | Qu'el mi vuille guerredonner | Ce . . . . . fol. 31 r°
Nonne sui, nonne, laissiés m'aler, | Je . . . . . fol. 45 v°
Nus hons ne pourroit savoir | Que c'est, d'amer par amours, | Car . . . . . fol. 46 r°
Nus ne m'i pourroit conforter | Ne donner joie et soulas | Se . . . . . fol. 45 v°

Onques d'amer ne fui las | N'encor ne m'en plain je pas, | N'onques . . . . fol. 50 v°
Or voi je bien qu'il mi | Couvient descouvrir a celi | Qui. . . . . fol. 16 v°

Par un matinet l'autrier | M'aloie. . . . . fol. 34 v°
Par un matinet l'autrier | Oi chanter un fol bergier, | S'en. . . . . fol. 23 r°
Pour celi que j'ains et pris | Sui en grief tourment, | Ce . . . . . fol. 43 v°
Pourrai je en atendant amours | Guerredon . . . . . fol. 41 r°
Povre secours ai oncore recovré | A ma dame . . . . . fol. 19 v°

Quant flourist la violete | La rose et la flour de glay, | Que . . . . . fol. 42 v°
Quant vient en mai qu'erbe va verdoiant, | Que . . . . . fol. 44 r°
Quant voi la flourete | Naistre en la pree | Et j'oi . . . . . fol. 29 v°
Quant voi la rose espanie, | L'herbe vert et le tens cler | Et . . . . . fol. 52 r°
Que ferai, biau sire Dieus ? | Si mi ont navré si ieull | Que . . . . . fol. 45 r°
Qui amours vuelt maintenir | Et servir | Loiaument . . . . . fol. 32 v°
Qui bien aimme il ne doit mie | Demie | La . . . . . fol. 13 r°

Digitized by Google

Robins, li malvais ouvriers, | A escondit s'amie, | Qui . . . . . fol. 53 r°
Robins m'aimme, Robins m'a, | Robins m'a demandee, si m'ara, | Robins . fol. 52 v°

Se j'ai servi longuement | Amours bien et loialment, | Or . . . . . fol. 56 r°
Se valours | Vient d'estre amourous et gai, | A tous . . . . . fol. 9 r°

Talens m'est pris de chanter | Pour celi que j'ai tant amee ; | Dieus . . . . fol. 57 v°
Tant mi plaist a vous penser, | Fins cuers savourous et dous, | Ce . . . . . fol. 57 r°
Tels a mout le cuer hardi | En cuidier et en penser, | Qui . . . . . fol. 56 v°
Tous li cuers me rit de joie | De vostre biauté veir ; | Mais. . . . . fol. 57 r°
Toute soule passerai | Le bois ramé, | Puis que. . . . . fol. 58 r°
Trop longuement m'a failli | Ma dame d'avoir merci, | Si . . . . . fol. 56 r°
Trop souvent me duel | Et sui en grieté, | Et. . . . . fol. 9 v°

TENORS LATINS

Agmina . . . . . fol. 4 r°
Alleluya. . . . . fol. 5 v°
Alleluya. . . . . fol. 15 r°
Alleluya. . . . . fol. 59 v°
Alma . . . . . fol. 3 v° et 14 r°
Amen . . . . . fol. 5 r°
Amoris . . . . . fol. 22 r°
Amoris . . . . . fol. 44 r°
Angleus . . . . . fol. 19 v°
Aperis . . . . . fol. 50 v°
Aptatur. . . . fol. 13 r°, 16 r°, 18 r°, 18 v°, 21 r°, 36 v°, 45 v°, 54 v° et 57 v°

Beata . . . . . fol. 7 v°
Brumans est mors (?) . . . . fol. 20 v°

Confitebor. . . . . fol. 8 v°
Cumque. . . . . fol. 39 v° et 53 r°

Descendentibus. . . . . fol. 45 r°
Domino. . . . fol. 1 r°, 16 v° et 61 v°
Domino . . . . . fol. 36 r°

Egregie . . . . . fol. 51 r°
Eius. . . . . fol. 23 r° et 29 r°
Et gaudebit. . fol. 5 v°, 42 v° et 47 r°

Et ne nos . . . . . fol. 30 v°
Et sperabit . . . . . fol. 35 v°
Et super . . . . . fol. 3 r°
Et veritate . . . . . fol. 61 r°
Ex semine. . . . . fol. 15 v°

Fiat. . . . . fol. 2 v°
Flos filius . . . . . fol. 23 r° et 60 v°

Hec dies. . . fol. 11 v°, 55 r° et 60 r°
Hic factus est . . . . . fol. 9 r°

In Bethleem. . . . . fol. 24 v°
In odorem . . . . . fol. 38 r°
In perhenni. . . . . fol. 26 v°
In seculum . . . . . fol. 7 r°, 9 v°, 27 r°, 40 v°, 63 v°, 63 v°, 64 r°, 64 r° et 64 v°
In veritate . . . . . fol. 8 r° et 25 r°

Johanne. . . . . fol. 34 v°

Kyrie. . . . . fol. 14 v°
Kyrie . . . . . fol. 54 r°

Letabitur . . . . . fol. 58 v°

Mane prima. . . . . fol. 49 v°
Manere. . . . . fol. 2 r° et 9 v°
Misit *et* Misit Dominus fol. 15 r° et 48 v°
Mors . . . . . fol. 37 v° et 41 v°
Mulierum . . . . . fol. 37 r°

Neuma . . . . . fol. 53 v° et 62 v°
Nobis. . . . . fol. 52 r°
Nostrum . . . . . fol. 49 v°
Notum . . . . . fol. 58 r°

Omnes . . . . . fol. 11 v°, 12 r°, 13 r°, 24 r°, 41 r°, 53 r°, 56 v° et 57 r°
Omnes . . . . . fol. 22 v°

Pneuma. . . . . fol. 61 r°
Portare. . . . . fol. 11 r°, 31 r°, 34 v°, 43 v° et 52 v°
Proh, dolor ! . . . . . fol. 19 r°
Pro patribus. . . . . fol. 56 r°

Regnat . . . . . fol. 4 v°

Tanquam . . . . . fol. 55 v°

Veritatem. . . . . fol. 6 v° et 46 v°
Victime . . . . . fol. 46 r°
Virgo . . . . . fol. 16 v° et 63 r°

Digitized by Google

TENORS FRANÇAIS

Bele Ysabelot m'a mort, *etc*. . fol. 31 v°

Cis a cui je sui amie, *etc*. . . . fol. 32 v°

Jolietement mi tient li mal d'amer . . . . . fol. 32 r°

PIÈCES FORMANT APPENDICE AU MANUSCRIT DE BAMBERG

CONDUCTUS

Deus in adiutorium . . . . . fol. 62 v°

COMPOSITIONS INSTRUMENTALES

Neuma . . . . . fol. 62 v°
Virgo . . . . . fol. 63 r°
In seculum longum . . . . . fol. 63 v°
In seculum viellatoris . . . . . fol. 63 v°
In seculum breve . . . . . fol. 64 r°
In seculum d'Amiens longum . fol. 64 r°
In seculum . . . . . fol. 64 v°

*
* *

Le véritable intérêt de cette description de manuscrit réside pour nous dans l'examen de la séméiographie musicale.

Ce manuscrit de Bamberg, en effet, nous est un témoin précieux pour l'histoire de la notation mesurée au treizième siècle. Tandis que le manuscrit de Montpellier est l'œuvre de plusieurs copistes et que nous y trouvons l'*ars mensurabilis* à différentes étapes de sa formation, le recueil de Bamberg, au contraire, est homogène, une seule main l'a transcrit, le même système de notation y est suivi d'un bout à l'autre.

M. Oswald Koller a essayé dans un article bien connu (1) de déterminer à quels théoriciens doivent être rapportés les différents fascicules de Montpellier. Allons-nous, à propos du manuscrit qui nous occupe, nous poser la même question ? Il n'est point indifférent, en effet, de dresser un état exact de la notation employée dans le manuscrit de Bamberg.

La distinction des notes simples en longues, en brèves et en semi-brèves, est nettement établie : il en résulte que la notation de Bamberg représente une phase de la musique mesurée moins ancienne que la notation des manuscrits de Florence, de Madrid, de Paris, de Wolfenbuettel et de Londres.

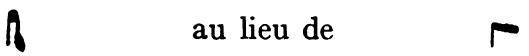
La qualité des ligatures affecte leur forme extérieure, c'est-à-dire qu'à côté des ligatures avec propriété, nous rencontrons les ligatures sans propriété ou

(1) *Der Liederkodex von Montpellier. Eine kritische Studie*, par Oswald Koller, dans la *Vierteljahrsschrift fuer Musikwissenschaft*. 1888.

Digitized by Google

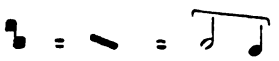
avec propriété opposée, qu'à côté des ligatures avec perfection, il y a les ligatures sans perfection, là où la mesure et les formules modales demandent avec précision une ligature de telle ou telle nature. Cette constatation nous permet encore d'affirmer que la notation de Bamberg est aussi plus avancée que celle des fascicules II, III, IV, V et VI de Montpellier, où la graphie des ligatures est souvent en opposition avec l'interprétation qu'il convient d'en donner, où la place des ligatures dans la formule modale détermine seule leur signification.

Nous remarquons une certaine antipathie du copiste pour le trait oblique. Ainsi, quand l'intervalle descendant dépasse une tierce, le scribe emploie la ligature descendante de deux notes avec propriété et perfection au lieu de la ligature descendante avec propriété et sans perfection, lors même qu'il faut exprimer la valeur de celle-ci. Il écrit :

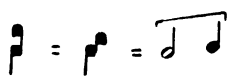


Dans ce cas la seconde note de la ligature prend une forme inclinée. Cette remarque est d'une application fréquente dans le manuscrit.

Cette même antipathie est encore la cause d'autres anomalies : ainsi, au folio 11 v°, dans la colonne du triple, on trouvera sur les syllabes *-ra-ci-* du mot *reparacio* deux ligatures sans propriété et avec perfection, au lieu d'autres ligatures sans propriété et sans perfection demandées par le contexte :



Il en est de même au folio 14 v° dans la colonne de la partie de motet, sur la syllabe *-te-* du mot *fateri*, mais cette fois la ligature est ascendante :



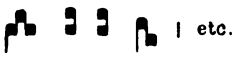
Nous devons signaler qu'à la fin des motets, sur les derniers mots, aussi bien au triple qu'à la partie de motet, des irrégularités apparaissent à diverses reprises dans la notation. On ne sait guère à quelle cause les attribuer. L'inadvertance du copiste n'est point une explication suffisante. Si nous prenions sur nous d'en proposer une autre, nous pourrions peut-être penser qu'à cet endroit le chanteur usait avec son texte d'une certaine liberté, qu'aux approches de la finale la coutume et la tradition autorisaient des retards et que ces licences de mesure étaient indiquées par une certaine imprécision venant remplacer la régularité du contexte précédent. Mais cette supposition est toute gratuite et nous manquons de raisons pour la transformer en certitude.

Deux questions plus importantes dominent l'étude de la notation de notre manuscrit : la première a trait à l'écriture des parties de tenor, la seconde à l'interprétation des semi-brèves dans les ligatures.

I. C'est, en effet, dans la notation des tenors du premier et du second mode qu'apparaissent les attaches du manuscrit de Bamberg avec des originaux plus

Digitized by Google

anciens. Si la notation de ce recueil était aussi nettement franconienne que celle du huitième fascicule de Montpellier, par exemple, la notation d'un tenor du premier mode se présenterait avec une suite de ligatures ainsi disposées :

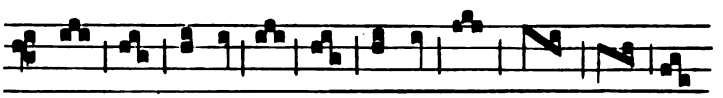


et en nombre variable, suivant la nature des *ordines* dont le *modus* est composé. Dans la même hypothèse, l'écriture d'un tenor du deuxième mode se composerait essentiellement d'une suite de ligatures de deux sons avec propriété et perfection terminée par une ligature de trois sons.

Or, dans la pratique de notre manuscrit, les choses se passent tout autrement. On peut voir, sur le fac-similé de l'original, que l'écriture de ces deux modes est à la partie de tenor la négation même des règles franconiennes. Le second mode surtout est fait pour nous surprendre.

C'est un théoricien assez ancien de la notation mesurée, Jean de Garlande, qui, dans le traité conservé par Jérôme de Moravie (1), sans nous offrir l'explication de l'énigme, nous en apporte pourtant la confirmation.

Alia regula de eodem (primo modo) : *tres cum brevi pausatione et tres cum brevi*, etc.; *et dicitur esse primus ordo primi modi perfecti ut hic :*



Angelus.

. . . . . .

Aliter de eodem (secundo modo) : *tres sine proprietate et cum perfectione, cum longa pausatione et sic in infinitum, ut hic et est primus ordo eiusdem secundi.*

Balaam.

Walter Odington fait aussi mention de cette manière de noter le premier mode et n'en parle que pour la blâmer (2).

Les autres théoriciens sont muets sur cette graphie (3).

Si donc il y a un théoricien dont la notation du manuscrit de Bamberg

(1) *SS.* I, p. 100.
(2) *SS.* I, p. 244.
(3) Voir pourtant Aristote, *SS.* I, p. 274. — Cf. Jacobsthal, *die Mensuralnotenschrift des zwoelften und dreizehnten Jahrhunderts*, p. 65 (Berlin, 1871) et O. Koller. *article cité*, p. 28.

Digitized by Google

évoque l'enseignement, ce ne peut être que Jean de Garlande, c'est-à-dire un des anciens maîtres de la notation mesurée. Au reste, il paraît bien que l'ensemble du manuscrit, considéré du point de vue musicologique, n'appartient pas aux derniers temps, à la dernière évolution de l'*ars antiqua*, comme le huitième fascicule de Montpellier, comme le manuscrit de Turin ou les interpolations lyriques du *Roman de Fauvel*, mais à un âge intermédiaire de la notation mesurée, déjà parvenue toutefois à l'état de système complet et cohérent (1).

Si délicates que soient ces approximations, il nous semble néanmoins qu'il n'est point impossible de reconstituer la formation du manuscrit de Bamberg. Voici les phases de cette histoire, que nous croyons distinguer :

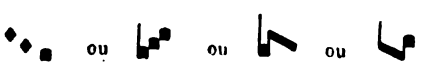
1° Il y a, dans ce manuscrit, un fond de motets très anciens, appartenant à la période primitive de cette forme de composition ; on retrouve ces motets dans la plupart des *discantuum volumina* : ils constituent le noyau du recueil.

2° A cette couche première, un copiste, qui vivait sans doute au temps de Jean de Garlande, vers le milieu du treizième siècle, a joint un certain nombre de compositions plus récentes, a mélangé, en suivant l'ordre des lettres de l'alphabet, ces motets de provenances diverses et a ainsi formé un recueil, aujourd'hui perdu, que nous considérons comme l'original immédiat du manuscrit de Bamberg.

3° Vers l'extrême fin du treizième siècle, un copiste s'est servi de cet original pour transcrire le manuscrit dont nous nous occupons : il a accompli sa tâche en respectant le texte de son modèle, mais il n'a pu se défendre d'y apporter les habitudes graphiques de son temps et voilà pourquoi les caractères extrinsèques du manuscrit de Bamberg nous apparaissent sensiblement plus récents que les caractères intrinsèques manifestés par la notation musicale. En un mot, nous sommes en présence d'un manuscrit noté dans le système de Jean de Garlande, mais exécuté par un copiste de la fin du treizième siècle ou des premières années du siècle suivant.

II. L'interprétation des semi-brèves dans les ligatures nous semble encore, bien que dans notre transcription nous ayons dû prendre parti, un problème susceptible de deux solutions.

On pourrait formuler ce problème de la manière suivante : quand nous rencontrons une ligature ainsi formée



devons-nous la lire conformément aux règles générales de la notation mesurée,

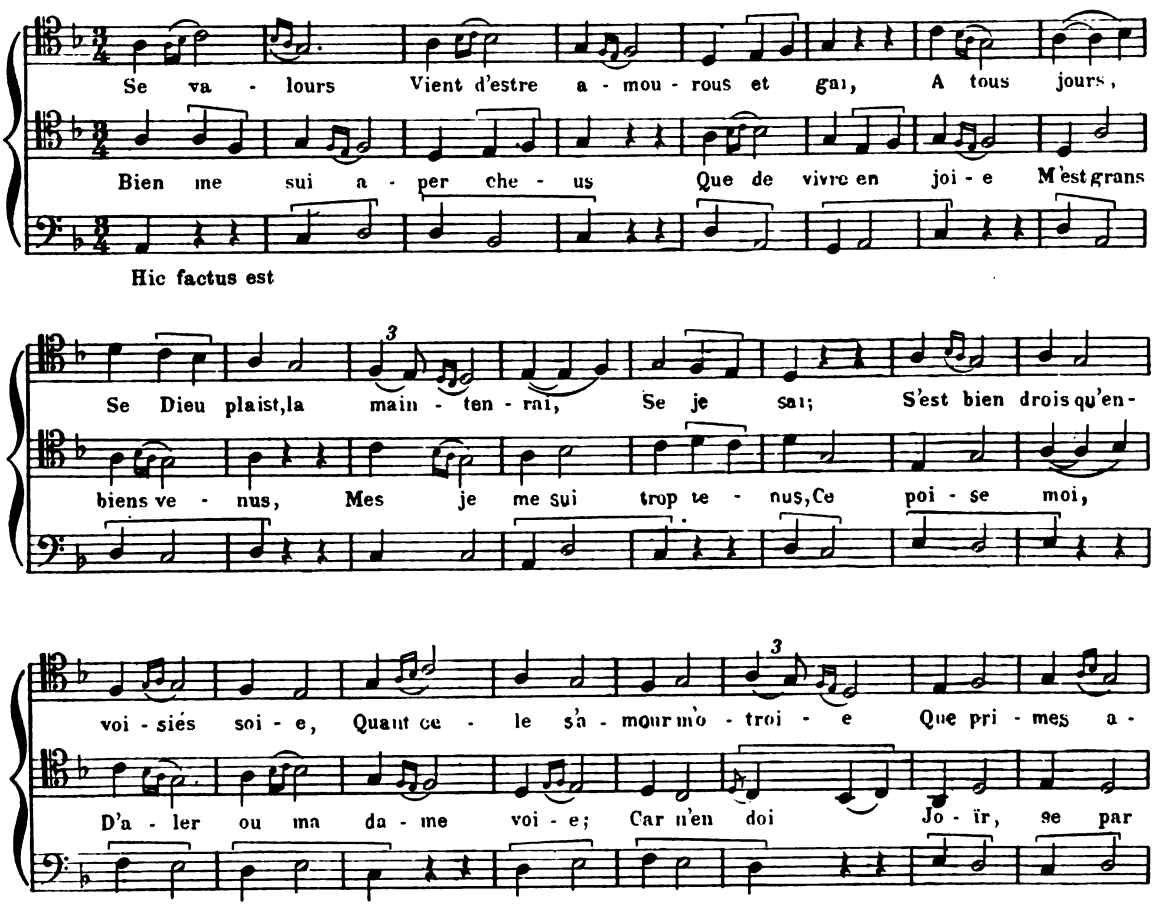
(1) L'enseignement particulier de Jean de Garlande ne contredit point à ce qui dans la notation du manuscrit de Bamberg appartient à l'enseignement commun des théoriciens de la notation mesurée et, d'autre part, cet auteur explique seul les quelques particularités qui caractérisent l'écriture musicale de ce recueil.

Digitized by Google

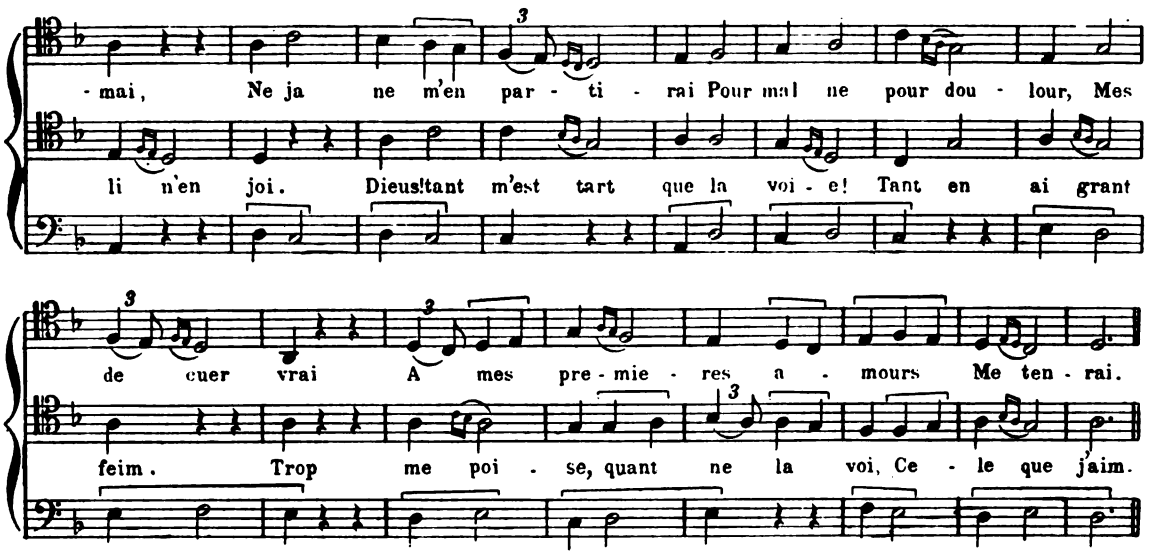
en faisant *semibrevis minor* (1/3) la première des deux semi-brèves, *semibrevis maior* (2/3) la seconde et en donnant à la brève, qui termine le groupement, sa valeur normale ? On peut voir, en se reportant à notre transcription, que c'est à cette interprétation que nous nous sommes rangé.

Ou bien, devons-nous considérer les deux semi-brèves comme une appogiature, en faire des notes d'agrément sans valeur dans le décompte des éléments de la mesure et reporter tout le poids de la responsabilité harmonique et rythmique sur la dernière note du groupement, sur la brève, dont la valeur de durée s'augmente ainsi de tout ce que perdent les semi-brèves ? Alors on doit avoir

Si, maintenant, nous appliquons à un motet quelconque de notre manuscrit le principe de cette seconde interprétation, nous arriverons au résultat suivant, dont on saisira mieux l'intérêt en faisant la comparaison avec la transcription de la même pièce réalisée sur d'autres bases.



Digitized by Google



A défaut d'arguments, il y a de bonnes raisons à faire valoir en faveur de ce dernier système. D'abord, et d'une manière générale, il est plus musical que l'autre : notre oreille s'en accommode mieux aussi, mais notre oreille a reçu une formation que les contemporains d'Adam de la Halle n'avaient point, et cette raison est de celles sur lesquelles il n'est pas besoin d'insister. En second lieu, il est à remarquer que, dans la grande majorité des cas, les consonances se produisent sur la brève et très rarement sur les semi-brèves : en les traitant comme des appogiatures, on accroît la pureté des relations harmoniques. Enfin, les formules modales apparaissent dans cette interprétation avec une netteté, que la théorie de l'équivalence obscurcit parfois. Une raison de rythmique vient donc s'ajouter à une raison harmonique.

Pourtant nous n'avons pas jugé que cette démonstration fût suffisante et nous avons eu scrupule à adopter ce système, très séduisant en apparence, dans notre transcription du manuscrit de Bamberg. Le reproche principal que nous avons à lui adresser est que, dans les théoriciens de la musique mesurée du treizième siècle, nous ne trouvons rien pour l'étayer. Nous objectera-t-on la théorie des *currentes* exposée au chapitre *de minutione et fractione modorum* de l'Anonyme IV de De Coussemaker (1) ? Elle ne nous semble point applicable dans le cas qui nous occupe et, surtout, elle est contredite par la théorie de l'*equipollentia*, dont l'intérêt est immédiat. Nous en parlerons avec quelque détail en traitant de la rythmique mesurée : disons ici seulement que l'*equipollentia* est la substitution dans une formule modale d'un groupe de deux ou de trois notes à la place de la note simple qui forme un élément de cette formule (2). L'Anonyme VII de De Coussemaker nous dit expressément que, dans le premier ou le second mode, quand trois notes représentent la valeur de la longue, soit deux temps, les deux premières valent une brève (1/3 + 2/3) et la troisième vaut les deux précédentes réunies, *quocienscunque tres notule in primo modo ponuntur pro una longa, prime due valent unam brevem et ultima valet tunc sicut due precedentes* (3).

(1) *SS.* I, p. 336.
(2) Voir notre *Rythmique musicale des troubadours et des trouvères*, p. 18.
(3) *SS.* I, p. 378.

Digitized by Google

Au reste, si cette doctrine de l'*equipollentia* est surtout intéressante pour l'interprétation des ligatures de la période antérieure au manuscrit de Bamberg, l'écriture musicale de ce dernier n'y contredit point et, si nous transcrivons les ligatures à propriété opposée en donnant aux semi-brèves du début leur valeur traditionnelle, nous n'excéderons point la durée que ces ligatures doivent remplir.

Nous nous en sommes donc tenu au premier système dans nos transcriptions ; mais ce n'est point sans avoir hésité et nous souhaitons aussi qu'un musicologue mieux informé nous permette un jour, par une critique convaincante, de faire retour au système que nous avons entrevu et qu'à regret nous avons cru plus sage d'abandonner.

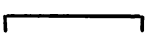
Nous avons à dire enfin comment nous avons compris les rapports de la notation mesurée du moyen âge et de l'écriture musicale moderne.

Nous avons assimilé la valeur ternaire de la *longa perfecta* à celle de la blanche pointée : historiquement, ce dernier signe est le descendant de la semi-brève. Nous avons donc réduit de deux degrés les rapports de proportions entre les valeurs de la notation du treizième siècle et celles d'aujourd'hui, mais notre formation musicale s'accommode mal, au moins en France, de l'emploi exclusif des maximes, des rondes et des blanches.

Il résulte que, dans notre transcription, la noire répond à la brève et la croche à la semi-brève.

Les mêmes valeurs se retrouvent dans les silences.

Nous avons réuni sous une accolade ainsi disposée



les notes, qui, dans l'original, font partie d'une même ligature.

Les pliques, *plice*, ont été transcrites en conformité avec la règle : *duo tempora in corpore, unum in membris*, quand il s'agit de notes en valeur *perfecta* ou *recta* et *unum tempus in corpore, unum in membris*, quand la plique affecte une brève *altera* ou une longue *imperfecta*. Nous avons réservé le signe de liaison :

pour unir deux notes faisant partie d'une note pliquée dans l'original, qu'il s'agisse d'une note simple ou d'une ligature.

Nous avons enfin indiqué, au-dessus de la portée, les signes d'altération, qui sont omis dans le manuscrit et qui, en application des règles générales de la *musica ficta*, nous ont semblé devoir être ajoutés.

C'est ainsi que, d'une manière très simple, nous pensons avoir rendu toutes les nuances du texte original.

Digitized by Google

CHAPITRE DEUXIÈME

LES MOTETS DU MANUSCRIT DE BAMBERG

RECHERCHES SUR LEUR FORMATION

Notre préoccupation constante, au cours du présent travail, a été de lui conserver un caractère proprement musicologique et de ne pas empiéter sur le domaine que les philologues ont accoutumé de se réserver. Déjà, M. Stimming, dans sa publication de ce même manuscrit de Bamberg, a fait sien ce terrain, dont nous nous sommes interdit l'accès : aussi n'avons-nous point, en reprenant l'étude de ce manuscrit, à produire à nouveau les indications bibliographiques qu'on peut trouver dans son édition et, d'une façon générale, nous avons laissé de côté tout ce qui pouvait faire double emploi avec le travail de M. Stimming. Nous nous sommes contenté, chaque fois qu'il y avait lieu, de renvoyer à sa publication. Les éléments que nous avons utilisés pour établir l'état civil des motets de Bamberg sont les suivants. A chaque pièce nous avons consacré trois paragraphes : le premier est relatif à la bibliographie des manuscrits ; le second, qui manque quelquefois, quand la pièce est inédite, donne la bibliographie des éditions ; le troisième constitue un commentaire musicologique.

MANUSCRITS. — En première ligne, nous citons toujours, avec l'indication du folio, le manuscrit de Bamberg qui fait le fond de la publication.

Voici la liste des manuscrits dont nous nous sommes servi à l'occasion, avec l'indication des sigles par lesquels nous les désignons :

B. = BAMBERG, Stiftsbibliothek, Ed. IV. 6.
C. = PARIS, Bibliothèque Nationale, latin 11266.
F. = FLORENCE, Bibliothèque Laurentienne, *Pluteus* XXIX, 1.
L. = LONDRES, Musée Britannique, Add. 30091.
Le. = LONDRES, Musée Britannique, Egerton 274.
Lv. = PARIS, Bibl. Nat., français 25566.
M. = MONTPELLIER, Bibliothèque Universitaire, H, 196.
Mu. = MUNICH, latin 5539.
N. = PARIS, Bibl. Nat., franç. 12615.
Pa¹. = } PARIS, Bibliothèque de l'Arsenal, 3517 et 3518.
Pa². = }
Pb. = PARIS, Bibl. Nat., lat. 15139.
Pf. = PARIS, Bibl. Nat., franç. 146.
R. = PARIS, Bibl. Nat., franç. 844.
T. = MADRID, Bibliothèque Nationale, Hh, 167.
Tu. = TURIN, Bibliothèque du Roi, *Manoscritti vari*, n° 42.

Digitized by Google

V. = ROME, Bibliothèque du Vatican, Christine, 1490.
W[1]. = WOLFENBUETTEL, Helmst. 628.
W[2]. = WOLFENBUETTEL, Helmst. 1099.

Cette liste n'est point identique à celle de Stimming. En effet, nous y avons introduit l'indication de *discantuum volumina* contenant des motets latins, que le précédent éditeur n'a point utilisés, et, d'autre part, nous avons supprimé de la liste de Stimming les manuscrits, où les motets ne sont pas accompagnés de leur notation musicale. Surtout, il faut remarquer qu'en donnant pour chaque pièce la liste des manuscrits, où elle a été conservée, nous avons eu en vue de retrouver par le moyen de ces mêmes manuscrits la genèse et le développement de chaque motet. C'est une tâche que, sans le secours du texte musical et livré à ses seules ressources, le philologue ne pouvait entreprendre.

EDITIONS. — Il est entendu que, quand nous citons l'*Art harmonique aux* XIIe *et* XIIIe *siècles* de De Coussemaker, le motet intéressé y a été publié intégralement dans son texte littéraire et musical, en original et en transcription.

Au contraire, quand, à propos d'une pièce latine, nous renvoyons à Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, ou à Dreves, *Cantiones et Muteti*, t. XX et XXI des *Analecta hymnica medii aevi*; quand, à propos d'une pièce en langue vulgaire, nous indiquons l'édition de Stimming, il s'agit d'une publication proprement littéraire, où le texte musical ne se trouve point.

Le renvoi à l'édition de Stimming nous dispense de mentionner les éditions antérieures des motets français : M. Stimming a réuni les éléments de cette bibliographie.

Nous faisons aussi, quand il y a lieu, mention du numéro correspondant du *Repertorium Hymnologicum* de l'abbé Ulysse Chevalier.

Par *a*) nous indiquons la partie de *triplum*, par *b*) la partie de motet.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. — Celui-ci se subdivise lui-même en plusieurs alinéas.

I. — Indication de la tonalité au moyen des gammes ecclésiastiques, autant qu'il est possible de retrouver celles-ci au travers des altérations de la *musica ficta*. Nous employons le terme de « ton » qui, dans les auteurs de la fin du moyen âge, remplace le terme de « mode » plus spécialement affécté à la rythmique.

II. — Indication du mode rythmique dans lequel chaque partie du motet est écrite. Voir le chapitre spécial à cette question.

III. — Identification du tenor. Nos renvois concernent les livres de chant publiés par les Bénédictins de Solesmes.

IV. — Nous mettons dans cet alinéa les différents renseignements que nous avons pu recueillir sur chacune des pièces de notre recueil. Nous signalons, par exemple, les particularités techniques qui caractérisent un motet en tant qu'œuvre musicale : la présence d'imitations entre deux parties, l'emploi du style de *hoquetus*, la rencontre de dissonances peu habituelles dans l'écriture harmonique du treizième siècle, etc.

Les théoriciens de la musique mesurée prennent naturellement dans les œuvres de leurs contemporains les exemples dont ils illustrent leurs traités. Nous avons relevé au nombre de ces mentions les *incipit* de plusieurs motets

Digitized by Google

conservés dans le manuscrit de Bamberg : aussi bien les signalons-nous à cette place de notre commentaire.

Quelquefois des refrains de rondeaux sont introduits au cours d'un motet. On sait que la mélodie d'un refrain permet de reconstituer la musique entière du rondeau, auquel appartient ce refrain. Nous n'avons pas manqué de le faire, les rares fois où le cas s'est présenté d'un rondeau retrouvé par ailleurs intégralement, dont seul le refrain était employé dans un motet de notre manuscrit.

Quand, en tête d'une composition, nous avons pu inscrire le nom de l'auteur présumé, nous n'avons eu garde d'y manquer.

Quelques-uns des motets latins ne sont d'ordre ni religieux, ni moral, mais se réfèrent à l'histoire sociale de leur temps : ces motets concernent le clergé, les juifs, les avocats et les bigames. Nous avons cru pouvoir, à leur propos, ajouter au commentaire proprement musicologique quelques éclaircissements destinés à préciser le temps vers lequel ces pièces durent être composées.

Bref, nous avons cherché à utiliser sous ces diverses rubriques les éléments qui servent à constituer l'historique d'un motet. Nous croyons avoir groupé à peu près tous les renseignements que, dans l'état actuel de nos connaissances, il était possible de réunir, mais sans nous dissimuler qu'un tel travail, sans doute, est destiné à vieillir très vite et à devenir incomplet, quand, dans les bibliothèques, qui nous ont déjà livré tant de trésors, les érudits de demain auront découvert de nouveaux manuscrits.

I

Ave, virgo regia, | Mater clementie, | Ave
Ave, gloriosa | Mater Salvatoris, | Ave
Domino.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 1 r°.

Une très ancienne version de la partie de motet nous est fournie par *W*², fol. 140 r°, dans la forme d'un *motetus triplex*, où les deux parties de dessus chantent les mêmes paroles. Le tenor manque. Ce texte se retrouve encore dans les mss. suivants : *Pa*², fol. 117 r° ; Paris, Bibl. Mazarine, 307, fol. 205 v° ; Munich, ms. lat. 5539, fol. 74 r° ; ce dernier manuscrit est très postérieur : il appartient au quinzième siècle. Le même motet existe dans un ms. de Londres, Musée Britannique, *Harléien*, 978, fol. 9 v°, où il entre dans une composition à 4 parties : dans cette dernière version la partie de motet proprement dite est au milieu des parties de dessus, dont la plus basse double la ligne mélodique du tenor. Une traduction en langue vulgaire , *Duce creature*, | *Virgine Marie*, | *Chaste*... accompagne le texte latin du ms. Harléien.

Enfin dans *M*, fol. 89 v°-90 r°, la disposition de cette pièce est semblable à celle de *B*.

EDITIONS. — *Rep. hymn. a*) 2237. — *b*) 1827.
a) Mone, II, 406 ; Dreves, XXI, 190. — *b*) Mone, II, 59 ; Dreves, XX, 184.
De Coussemaker, *Art harmonique*, p. XXXVIII — 46.
Fac-similé dans Wooldridge, *Early English Harmony*, pl. 20 et 21.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *ré*. Protos.

II. — Modes rythmiques : triple, 6e mode ; motet, 1er mode ; tenor du type *Domino*¹ en 5e mode parfait, puis en 1er mode parfait, *ordo primus*.

III. — C'est à tort que, précédemment, dans nos *Recherches sur les tenors latins*, nous avons cru pouvoir rapprocher ce tenor *Domino*¹ du *Benedicamus Domino* des fêtes solennelles. En réalité, s'il y a quelques vagues ressemblances, elles sont insuffisantes pour justifier une identification.

Digitized by Google

II

Ave, in styrpe spinosa | Florens flos, nobilis rosa, | Rubens
Ave, gloriosa, | Vivencium aquarum | Puteus
Manere.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 2 r°.
On trouvera dans *M*, fol. 51 v°-52 r°, le quadruple :

Ce que je tieng pour deduit, c'est ma dolors, | Car ce qui
Certes mout est bone vie | D'estre en bone compaignie | Vraie
Bone compaignie, | Qnand ele est bien privée, | Maint jeu
Manere.

qui n'est autre qu'une adaptation en langue vulgaire avec adjonction d'une nouvelle partie de *quadruplum* sur le motet de Bamberg, dont nous nous occupons ici. Mais cette forme extrême du quadruple en langue vulgaire nous laisse entrevoir entre le motet primitif et le motet en quadruple une série de remaniements intermédiaires, qui ne nous sont pas parvenus.

Le quadruple de *M* a été publié par De Coussemaker, *Art harmonique*, p. LXXXIV-101.

EDITIONS. — *Rep. hymn. a*) 1837 — *b*) 1830.
a) Mone, II, 25. — *b*) Mone, II, 407.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise où dominent, semble-t-il, le *tritos* au tenor et au motet, le *tetrardos* plagal (8e) au triple. Finale insolite.

II. — Modes rythmiques : triple, 6e mode ; motet, 1er mode ; tenor du type *Manere* en 5e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Le tenor *Manere* vient du verset *Sed sic eum volo manere* du graduel *Exiit sermo* pour la fête de saint Jean. Liber gradualis, p. 38.

III

Ave, virgo regia, | Dei plena gracia, | Tu
Ave, plena gracie, | Prolis tam egregie | Mater
Fiat.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 2 v°.

Cette pièce se présente dans la même condition que la précédente. Le quadruple de *M*, fol. 45 v°-46 r° :

Cest quadruple sans reison | N'ai pas fait en tel seison | Qu'oisel
Voz n'i dormirés jamais, | Vilains trés chetis et las ; | Vostre
Biaus cuers renvoisiés et douz, | Tuit mi deduit
Fiat.

est le représentant avec textes en langue vulgaire du motet latin de *B* ci-dessus indiqué.

Ce *motetus quadruplex* est publié par De Coussemaker, *Art harmonique*, p. XCIV-112.

EDITIONS. — *Rep. hymn. a*) 2235.
a) Mone, II, 408.

Digitized by Google

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. — I. — Ton de *ré*. Protos.

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 3e mode; tenor du type *Fiat* en 5e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Ce tenor est de ceux que nous n'avons pu réussir à identifier : peut-être faut-il y voir une antienne sortie de l'usage sur les paroles : *Fiat voluntas tua ?* Malheureusement, nous ne trouvons point trace d'une semblable antienne. Le R. P. dom Beyssac nous suggère une autre hypothèse : peut-être faudrait-il voir dans le tenor *Fiat* une version locale du répons de saint Martin *Domine si adhuc*, dont le texte parisien sur les mots *fiat voluntas tua* porte une mélodie assez voisine de celle de notre ténor.

IV. — Comme on peut s'en rendre compte en comparant l'original et notre transcription l'interprétation de cette pièce présente vers la fin certaines difficultés, qui sont la conséquence d'un texte défectueux. Nous avons été obligé à quelques conjectures et le résultat ne nous paraît encore que peu satisfaisant.

IV

Celi domina, | Quam sanctorum agmina | Venerantur
Ave, virgo virginum, | Ave, lumen luminum, | Ave
Et super.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 3 r°.

Une ancienne version de la partie de motet accompagnée du tenor existe dans *Pa*[1], fol. 2 v°. D'autre part, on trouve une adaptation en langue vulgaire :

Novellement m'a sospris | Novelle amours ki m'a pris | Et
Et super.

dans *N*, fol. 181 v°. Enfin, un *motetus triplex* de *M*, fol. 152 v°-153 r°,

Nonne sans amour | N'avra ja joie a nul jor, | S'elle
Moine, qui a cuer joli, | Ne doit estre sans amour | Au mains
Et super.

utilise les éléments mélodiques du motet latin.

EDITIONS. — *Rep. hymn. a*) 3486. — *b*) 2260.
a) Mone, II, 408. — *b*) Mone, II, 407.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *ut*. Tritos plagal.

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode; tenor du type *Et super*, 1er mode parfait, *ordo primus*.

III. — Ce tenor est emprunté au verset alléluiatique *Domine, in virtute tua..... et super salutare tuum exsultabit* du ve dimanche après la Pentecôte. Lib. Grad. p. 306.

V

Ave, regina celorum, | Ave, domina angelorum, | Salve
Alma redemptoris mater, que pervia celi | Porta
Alma.

Digitized by Google

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 3 v°.
M a conservé, fol. 321 v°, ce motet dans la même forme que le ms. de Bamberg.

EDITIONS. — *Rep. hymn. a*) 2070 — *b*) 861. Le *Repertorium Hymnologicum* donne pour ces deux pièces l'indication de nombreuses éditions.

Le texte du triple et du motet est inédit toutefois en tant qu'élément de composition polyphonique médiévale, par contre nous le retrouvons dans l'usage liturgique : c'est le texte bien connu de deux antiennes à la Vierge. On les trouvera publiées dans le Liber Responsorialis, *a*) p. 47 et *b*) p. 46, avec leur mélodie traditionnelle.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *fa*. Tritos.

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 3e mode; tenor du type *Alma* en 3e, puis en 5e mode parfait, *ordo primus*.

III. — La ligne mélodique du tenor *Alma* est prise au début de l'antienne de la Vierge, ci-dessus mentionnée, à l'office de Complies, *Alma Redemptoris Mater*. Lib. Ant. pro Vesperis, p. 51.

IV. — Ces deux pièces, avec quelques modifications, sont encore aujourd'hui dans l'usage de l'Eglise. Elles se chantent à la fin de l'office de Complies, la deuxième, *Alma redemptoris mater*, de l'Avent à la Purification, l'autre de la Purification au Jeudi-Saint.

Celle-ci, dont l'auteur de notre motet a fait le *triplum* de sa composition, a subi quelques altérations dans son texte littéraire, que voici sous une forme correcte :

Ave, regina celorum,
Ave, domin*a* angelorum :
Salve, radix, salve, porta,
Ex qua mundo lux est orta :
Gaude, Virgo gloriosa,
Super omnes speciosa :
Vale, o valde decora,
Et pro nobis Christ*um* exora !

Cette pièce est un excellent exemple de poésie tonique.

L'autre, au contraire, que la tradition attribue à Hermann Contract, est une antienne curieusement versifiée en hexamètres classiques :

Alma redemptoris mater, que pervia celi
Porta manes et stella maris, succurre cadenti.
Surgere qui curat populo, tu que genuisti,
Natura mirante, tuum sanctum genitorem,
Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore
Sumens illud ave, peccatorum miserere!

On peut remarquer dans cette antienne des réminiscences de l'hymne célèbre de l'Annonciation : *Ave, maris stella,* | *Dei mater alma* | *Atque semper virgo*... (Chevalier, *Rep. hymn.* 1889).

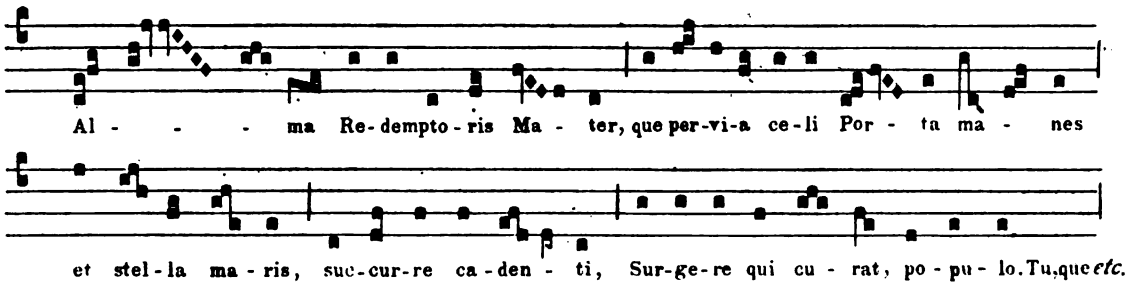
Bon nombre de ces thèmes mélodiques empruntés à la liturgie, que nous trouvons utilisés comme tenors dans le recueil de Bamberg, réapparaissent ainsi, depuis le treizième jusqu'au dix-septième siècle, dans les compositions, messes ou motets, de l'école du contrepoint vocal.

Nous voudrions à l'occasion de la rencontre que nous faisons de l'un de ces thèmes, *Alma Redemptoris mater*, etc., en esquisser à grands traits l'histoire musicale.

On sait déjà que si l'antienne, d'où provient le timbre primitif, est bien l'œuvre d'Hermann Contract, c'est au onzième siècle qu'on en peut faire remonter la composition. Nous donnons le texte traditionnel de ce chant avant d'étudier la série de déformations, que lui feront subir des générations consécutives de musiciens.

Digitized by Google

Texte du *Liber Antiphonarius pro vesperis*, édition de Solesmes, p. 51



C'est assez tard seulement dans l'histoire du motet au cours du treizième siècle que le timbre *Alma* a été utilisé comme tenor. En effet, nous ne le trouvons ni dans les pièces d'*organum*, ni dans les motets des *discantuum volumina* de Florence et de Wolfenbuettel, ni dans les motets des fascicules anciens du recueil de Montpellier. Les compositions de ce dernier recueil, qui sont construites sur le tenor *Alma Redemptoris mater*, se trouvent aux folios 319, 321, 323 et 379, c'est-à-dire qu'elles appartiennent aux fascicules les plus récents du recueil : on peut y voir des œuvres de la seconde moitié du treizième siècle. Les deux motets de *B*, qui ont ce thème au tenor, existent déjà dans le ms. de Montpellier. On sait, sans qu'il soit besoin d'insister plus longuement; quel est le rôle du tenor dans le motet du treizième siècle. Ici, cette partie est constituée par la mélodie du seul membre de phrase *Alma Redemptoris mater*, qui se répète deux ou trois fois dans un rythme déterminé; les parties de motet et de triple se déroulent au-dessus d'elle, indépendantes dans leur texte et dans leur ligne mélodique.

Ce thème ne semble point avoir été traité par les musiciens du quatorzième siècle, au moins par ceux dont les œuvres nous sont parvenues; mais, au siècle suivant, il y a un certain nombre de compositions, où il se trouve employé : la première est un motet à trois voix de Guillaume Dufay, que nous rencontrons dans un manuscrit de la Bibliothèque Universitaire de Bologne, 2216, fol. 32 v°-33 r°, et la seconde est une œuvre anonyme, *Flos virginum*, sur ce timbre *Alma Redemptoris* au tenor, que nous trouvons dans le ms. de Chantilly, *Musée Condé*, 1047, fol. 61 r°

La grande collection des *Trienter Codices* vient compléter notre documentation. La table thématique, qui a été dressée en tête de l'édition de MM. Guido Adler et Oswald Koller, dans les *Denkmaeler der Tonkunst in Oesterreich*, nous signale quelques motets et quelques messes. Les motets répondent aux numéros suivants de la table thématique :

1052. Anonyme, 3 voix. (Cod. 90, fol. 341 v°-342 r°).
1209. Anonyme, 3 voix. (Cod. 91, fol. 91 v°-92 r°).
1319. Anonyme, 3 voix. (*id.*, fol. 199 v°-200 r°).
1524. Leonel, 3 voix. (Cod. 92, fol. 168 r°).
1532. Dufay, 3 voix. (*id.*, fol. 178 v°-179 r°).

Nous avons pour les messes les indications suivantes :

3-4-5-6. Les morceaux *Et in terra*, *Patrem*, *Sanctus* et *Agnus* d'une messe anonyme à 3 voix (Cod. 87, fol. 3 v° et ss.) sont construits sur ce thème.

133-134. Il en est de même du *Kyrie* et de *Et in terra* d'une autre messe anonyme à 3 voix (Cod. 87, fol. 146 v° et ss.)

1471. Il faut en dire autant d'un *Patrem* à 3 voix, attribué à Anglicanus. (Cod. 92, fol. 113 v°).

Nous sommes au seuil du seizième siècle : c'est à la suite de Petrucci, que nous allons le franchir.

Nous devons au célèbre imprimeur de connaître trois motets anonymes sur le thème qui nous occupe, contenus, l'un à 3 voix, dans le recueil publié à Venise en 1503, fol. 134 ; l'autre, à 4 voix, dans le volume, paru à Venise également, l'année suivante, en 1504, fol. 17 ; le dernier, enfin, dans le *Motetti libro quarto* de Venise (1505), au fol. 17. Ces précieux recueils sont décrits dans Eitner, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des* 16. *u.* 17. *Jahrhunderts* Berlin, 1877).

Digitized by Google

Ce recueil de 1505 contient encore, fol. 2, une autre composition sur le même timbre : c'est un motet de Josquin de Prés, à 4 voix, sur le thème *Alma redemptoris mater*.

Le *Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt* d'Andreas Antiquus (1516) contient, fol. 34, une messe à 4 voix du musicien Jean Mouton sur ce même thème. Eitner, p. 12.

Le *Secundus liber cum quinque vocibus*, publié par Modernus, à Lyon, en 1532, contient deux motets, l'un de Berchem, fol. 35, et l'autre de Jean Lhéritier, fol. 62. Eitner, p. 25.

Un souvenir de l'ancien motet apparaît dans une célèbre composition de Nicolas Gombert, qui porte en épigraphe la devise *Diversi diversa orant* et dans laquelle sont réunies ingénieusement les quatre antiennes à la Vierge *Alma redemptoris mater*, à la partie de basse, *Inviolata* au tenor, *Ave regina celorum* à l'alto et *Salve regina* à la partie de soprano. Zarlino, Cerone et Rossi ont parlé de ce morceau, qui excitait par son mérite de facture l'admiration des contemporains. Cette pièce, citée par Ambros, *Geschichte der Musik*, t. II, p. 392, se trouve dans un recueil de Gardane, *N. Gomberti musici imperatorii motectorum nuperrime maxima diligentia in lucem editorum* (Venise, 1542), qui ne semble pas avoir été connu d'Eitner.

Enfin, nous devons mentionner que l'édition complète des œuvres de Palestrina, entreprise sous la direction du Dr. Haberl, chez Breitkopf et Haertel, comprend un motet à 8 voix (Band VII, n° 17), et une messe à 6 voix (Band XX, n° 5), où est employée la mélodie de notre antienne.

Mais, depuis l'ancien motet du treizième siècle, les procédés d'écriture ont évolué. Les théoriciens, aux confins du dix-septième et du dix-huitième siècle, codifient les résultats acquis dans la pratique par le génie des compositeurs. C'est ainsi qu'en 1613, Pietro Cerone, dans son volumineux traité *El melopeo y maestro*... en 22 livres, décrit huit façons de choisir et de traiter le thème ou tenor de plain-chant dans la composition du motet. Le thème liturgique y joue toujours le rôle de *chant donné* dans les exercices de contrepoint. Les autres voix accompagnent ainsi le thème, traditionnellement confié au tenor, l'enguirlandent de leurs contrepoints fleuris, « brodant, soit au-dessus, soit au-dessous, des imitations, des canons, faisant alterner de partie en partie des dessins tantôt tirés du chant donné, tantôt nouveaux et formant contre-sujets sur le motif principal, celui-ci se développant toujours lent et grave. Un morceau fini, le *Kyrie* par exemple, le tenor reprend encore son même chant pour le *Gloria*, sans en changer l'allure, soutenant et reliant entre elles les autres parties qui, introduisant de nouveaux dessins, les traitent jusqu'à ce qu'elles en aient tiré toutes les combinaisons imaginables ; ainsi de suite pour le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus* ». (TIERSOT, *Histoire de la chanson populaire en France*, troisième partie, chapitre III, p. 451.)

Prépondérante à l'origine dans les messes en parties, la mélodie préexistante ne tarde pas à être étouffée sous les combinaisons les plus diverses et, avec les derniers maîtres de l'école du contrepoint vocal, elle n'a plus, selon l'expression de M. Tiersot, « d'autre fonction musicale que d'être un agent de développement ».

Bientôt enfin, au dix-septième siècle, avec la prédominance du chant à voix seule et l'adoption de la basse continue, on délaissa les formes d'art polyphonique établies sur un thème de plain-chant. Des musiciens, comme Caesare, Carissimi, Casati, écrivent encore des compositions sur les paroles *Alma redemptoris mater*, mais le timbre ancien est oublié. C'est le dernier terme de cette histoire.

VI

Agmina milicie | Candencia | Celi virginis
Agmina milicie | Celestis omnia | Martiris
Agmina.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 4 r°.

A l'origine de ce motet, nous trouvons une pièce en *organum duplum* conservée par *Pb*, fol. 292 v°.

Digitized by Google

Deux manuscrits, *Le*, fol. 45 r°, et *Pb*, fol. 258 r°, reproduisent le texte des parties de motet et de tenor. Deux autres, *F*, fol. 396 v°, et *W*², fol. 123 r°, mettent au-dessus de la partie de motet un triple chantant les mêmes paroles.

Une note marginale, placée en face du mélisme de *Pb*, nous apprend que cette mélodie convenait à un motet français, *L'autrier cuidai resjoïr*, que nous ne connaissons point par ailleurs. Mais un fragment de motet dans *W*², fol. 134 r°, commençant par les mots : *.....amis m'a dounee s'amor bouche*, utilise cette même mélodie. Il s'agit, croyons-nous, d'un motet, dont nous ne possédons que le texte poétique dans le ms. *La Clayette*, (Paris, Arsenal, 6361) publié par G. Raynaud, recueil cité, t. II, p. 41, et débutant par

Quant froidure trait à fin
Encontre la seson, *etc.*

Enfin, le ms. de Bamberg nous fait voir ce motet parvenu au terme de son évolution, avec deux textes différents au triple et au motet.

EDITIONS. — *Rep. hymn. b*) 728.

Dreves, XXI, 195. — Meyer (Paul), *Documents manuscrits de l'ancienne littérature de la France conservés dans les bibliothèques de la Grande-Bretagne*, p. 41 (1871).

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *fa*. Tritos.

II. — Modes rythmiques : triple et motet en 1er mode ; tenor du type *Agmina* en 5e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Le tenor *Agmina*, d'un emploi assez restreint, est tiré du répons *Virgo flagellatur crucianda fame* pour la fête de sainte Catherine, aux mots *cantant celi agmina laudes*. Processionale monasticum, p. 214.

IV. — Ce motet est cité par Walter Odington (De Coussemaker, *SS*, I, p. 248) comme un modèle du genre, mais, dans le traité du moine anglais, le triple est différent de celui du ms. de Bamberg. Le motet, dont l'*incipit* seul nous a été conservé, est ainsi disposé :

Agmina fidelium | Katarine laudant preconia
Agmina milicie | Celestis omnia
Agmina.

Ce motet, on le voit, est une composition en l'honneur de sainte Catherine. Nous rencontrerons plus loin un autre motet consacré à la même sainte.

V. — La partie de motet *Agmina milicie* est citée par le copiste du ms. Egerton comme étant l'œuvre de Philippe de Grève, chancelier de l'Eglise de Paris, mort en 1237. Cette attribution, dont nous n'avons pu vérifier la valeur, devait en tous cas être signalée ici.

VII

Depositum | Creditum | Ubi
Ad solitum | Vomitum | Ne
Regnat.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 4 v°.

La généalogie de cette pièce est, comme la précédente, assez complexe. Il faut partir d'un mélisme original de *F*, fol. 166 v°, sur un tenor *Regnat*. Les mss. *W*², fol. 155 v°, et *T* nous ont conservé une adaptation littéraire faite sur cette ligne mélodique. *Pf*, fol. 2 v°, reproduit, au nombre des interpolations lyriques du « Roman de Fauvel » et dans une excellente notation franconienne, un état ancien de ce motet avec son tenor. La version de *F*, fol. 394 v°, et de *W*₂, fol. 128 v°, met un triple sur les paroles de la partie de motet.

Enfin *B* nous donne la forme classique et dernière de cette composition.

Digitized by Google

EDITION. — Texte et musique de *Pf*, dans un article de P. Aubry, *Iter Hispanicum*, publié dans les *Sammelbaende der Internationalen Musikgesellschaft*, avril 1907. Fac-similé de ce même texte dans *Le Roman de Fauvel, reproduction photographique du ms. de Paris. Bibliothèque Nationale, fr.* 146 (Paris, Geuthner, 1907).

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité en tetrardos.
II. — Modes rythmiques : triple et motet du 3e mode ; tenor du type *Regnat* en même mode, *ordo primus*.
III. — Le tenor *Regnat* est emprunté au verset alléluiatique *Hodie Maria* de la fête de l'Assomption. Voir le *Graduale Sarisburiense*, p. 195.

VIII

Stirps regia, | Virgo Maria, | Tu
Armonizans cantica | Nostra psallat musica | Matri
Amen.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 5 r°.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité de tritos *in G*.
II. — Modes rythmiques : triple et motet en 3e mode ; tenor du type *Amen* en 5e mode parfait, *ordo primus*.
III. — Ce tenor n'a pu être identifié : il provient peut-être d'un *Gloria* ou d'un *Credo*, aujourd'hui sorti de l'usage. En tout cas, ce tenor doit être rapproché du tenor *In perhenni* (n° XLVI), dont la mélodie est presque identique.

IX

O Maria, regina glorie, | Fons indulgencie, | Tuum
Audi, pater, salva nos, tu qui es | Salus
[Allelu] ya.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 5 v°.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *fa-ut*. Tritos.
II. — Modes rythmiques : triple et motet en 3e mode ; tenor du type *Alleluya*[1] en doubles longues.
III. — Nous n'avons pu identifier ce tenor.
IV. — A noter, au cours de ce motet, la rencontre de quelques dissonances d'un emploi assez rare dans la doctrine harmonique des déchanteurs du treizième siècle.

X

Amours vaint tout fors cuer de felon, | Ce voit on
Au tens d'esté que cil oisel | Chantent
Et gaudebit.

Digitized by Google

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 5 v°.
M, qui, au fol. 29 v°-30 r°, reproduit ce motet, en fait un quadruple ainsi composé :

Dame, cui j'aim et desir | De fin cuer
Amors vainc tot fors cuer de felon, | Ce voit on
Au tans d'esté que cil oisel | Chantent
Et gaudebit.

EDITION. — Stimming, 1.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité incertaine. Sorte de deuteros plagal *in A* (4e A). Remarquons pourtant que, dans le Liber Gradualis, la mélodie originale du tenor appartient au premier mode ecclésiastique.

II.— Modes rythmiques : triple et motet en 1er mode; tenor du type *Et gaudebit* en 5e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Ce tenor est le verset alléluiatique *Non vos relinquam orphanos... et gaudebit cor vestrum* du dimanche dans l'octave de l'Ascension. Lib. grad. p. 261.

IV. — On remarquera vers la trentième mesure un élégant exemple d'imitation entre le triple et la partie de motet.

XI

Chançonnete, va t'en tost | Au roussignol
A la cheminee, | El froit mois
Veritatem.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 6 v°.

Le ms. *W*², fol. 212 v°-213 r°, intervertit l'ordre des parties dans cette composition : la partie de motet *A la cheminee* devient un triple et comme motet, il y a dans ce ms. une pièce nouvelle, *Mout sont vallant* | *Cil de Gant*, | *Plein*.... Le tenor est, comme dans *M*, une chanson à boire en langue vulgaire, *Par verité*, qui parodie l'original liturgique *Veritatem*. (Voir nos *Recherches sur les tenors français du* XIIIe *siècle*, Paris, Champion, 1907.)

M, fol. 39 v°-40 r°, transforme ce motet en quadruple par l'adjonction, entre le triple et le motet, d'une nouvelle partie, *Ainc voir d'amors ne joî ;* | *Si l'ai*.... Ce quadruple a été publié par De Coussemaker.

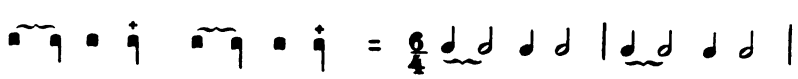
EDITIONS. — Stimming, 2.
De Coussemaker, *Art harmonique*, p. CII-119.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *fa*. Tritos.

II. — Modes rythmiques : triple et motet en 3e mode ; tenor du type *Veritatem*, tout en doubles longues.

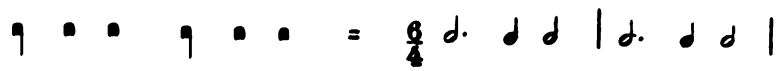
III. — Nous avions cru, dans nos *Recherches sur les tenors latins dans les motets du treizième siècle* (Paris, Champion, 1907) pouvoir identifier ce tenor *Veritatem* avec le début du graduel *Propter veritatem* de la fête de l'Assomption. Or, dans un excellent article, *Motets et tenors*, paru dans la *Rassegna Gregoriana* (janvier 1908), dom Beyssac a démontré que notre identification n'était pas fondée. Malheureusement, dom Beyssac ne propose aucune autre solution et le tenor *Veritatem* doit être mis au nombre de ceux que nous renonçons à expliquer.

IV. — Nous signalerons, d'après ce motet, une graphie particulière du 3e mode rythmique. Quand il y a dédoublement sur deux syllabes du premier élément de la formule en une *brevis recta* et une *longa imperfecta*, on écrit une *longa imperfecta* au lieu de la *brevis altera*, qui doit normalement occuper le troisième élément de la formule, soit :



Digitized by Google

au lieu de :



Nous croyons trouver une explication de cette anomalie graphique dans les affinités, que les théoriciens signalent fréquemment entre le second et le troisième mode.

V. — La partie de triple du manuscrit de Wolfenbuettel est assez curieuse, pour que nous reproduisions intégralement ici cette autre version du présent motet.

Mout sont val - lant Cil de Gant, Plein de cor - -
A la chemi - ne-e En mois froit de jen - vier Vueill la char sa - le-e, Le cha-
Par ve - - - ri - - tó J'ai es - -
- toi - si - e, Large et cor - tois, des - pen - dant Et de
pon gras men - gier, Dame bien pa - re-e Chantent et en - voi - sier C'est ce qi m'a -
- pro - - vé Qe vin ri - - nois Pas - -
ri - che vi - e, S'en ont li a - ver mout granten - vi - e.
- gree: Boens vins a remi - rer, Clerfeu sanz fu - mee, Les dez et le ta - blier Sanz ten - cier.
- sent fran - çois Et touz vins au - cor - - roin.

XII

L'autre jour par un matin dejouste une valee | A
Au tens pascour | Tuit li pastour | D'une
In seculum.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 7 r°.

Digitized by Google

EDITION. — Stimming, 3.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise. Remarquons pourtant que la mélodie originale du tenor appartient à un graduel du deuxième mode ecclésiastique.

II. — Modes rythmiques : triple et motet en 1er mode ; tenor du type *In seculum* en 5e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Le tenor *In seculum*, le plus célèbre de tous les thèmes de tenors au 13e siècle, est pris au verset *Confitemini Domino... quoniam in seculum misericordia eius* du graduel *Hec dies* de Pâques. Lib. grad. p. 216.

IV. — A signaler dans ce motet quelques traces d'imitation.

XIII

Partus fuit virginalis | Nobis necessarius, | In quo
Beata viscera | Marie virginis, | Tam
Beata.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 7 r°.

Ce motet se retrouve dans *M*, fol. 81 v°-82 r°. Il y a, du point de vue musical, identité entre les deux mss., mais dans *M* le triple est accompagné d'un texte en langue vulgaire, *L'estat du monde et la vie....* publié par G. Raynaud, *Motets français du* XIIIe *siècle*, t. I, p. 44.

EDITIONS. — De Coussemaker, *Art harmonique*, p. VIII-12.
— *Rep. hymn. b*) 2357.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *ré*. Protos.

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 3e mode ; tenor du type *Beata* en 5e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Le tenor *Beata* est le texte mélodique de la communion d'une messe votive de la Vierge, pour le temps entre la Pentecôte et l'Avent. Lib. Grad. p. [103].

Il faut remarquer que le texte musical de la communion a été utilisé intégralement comme tenor de notre motet.

IV. — De Coussemaker a vu à tort dans cette composition le *conductus* de Pérotin signalé par l'Anonyme IV (*SS*. I, 342) et commençant de semblable manière. Le *conductus* attribué à Pérotin est une composition monodique, qui nous a été conservée dans l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis*, de la bibliothèque Laurentienne, de Florence, fol. 422 r°.

XIV

Benigna celi regina, | Beata sunt viscera tua, domina, | Que
Beata es, Maria, | Pre ceteris humilis et pia, | Labe
In veritate.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 8 r°.

Le texte de *M*, fol. 108 v°-109 r°, est étroitement apparenté à celui de *B*.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de tritos (5e-6e).

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 3e mode; tenor du type *In veritate*, en 5e mode.

III. — Voir pour l'identification du tenor notre commentaire de la pièce XI.

Digitized by Google

XV

A ce c'on dit bien m'acort | Que nus n'a
Bele sans orguil et jone sans folie, | Gentis cuers
Confitebor.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 8 v°.
L'original de la partie de motet est un mélisme de *Pb*, fol. 292 v°. Cette partie de motet se retrouve dans W^2, fol. 224 v°. Enfin, la composition, telle que *B* nous la présente, existe encore dans *M*, fol. 132 v°-133 r°.

EDITION. — Stimming, 4.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise. Tendances au tetrardos (7e-8e).
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode ; tenor du type *Et confitebor* en 1er mode parfait alternant avec le 5e mode parfait, soit dans le premier mode franconien.
III. — Le tenor *Et confitebor* est tiré du verset alléluiatique *Adorabo... et confitebor nomini tuo* de l'anniversaire de la Dédicace des Eglises. Lib. grad. p. [70].
IV. — On remarquera que, vers la fin, sur les mots *truis aïe* du triple et *ma baillie* du motet, nous avons dû faire quelques conjectures rythmiques.

XVI

Se valours | Vient d'estre amourous et gai, | A tous
Bien me sui apercheus | Que de vivre en joie | M'est
Hic factus est.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 9 r°.
Le motet primitif et son tenor existent dans *N*, fol. 193, et dans W^2, fol. 201 v°. *M*, fol. 200 v°-201 r°, connaît déjà ce motet sous la forme définitive reproduite dans *B*.

EDITIONS. — Stimming, 5.
De Coussemaker, *Art harmonique*, p. LXIII-79.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité du protos.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 2e mode ; tenor du type *Hic factus est*, 2e mode parfait, *ordo secundus*.
III. — Le tenor est pris au verset *Lapidem quem reprobaverunt edificantes hic factus est in caput anguli*, du graduel *Hec dies* du jeudi de Pâques. Lib. grad. p. 228.
Le tenor, dans *M*, ne porte pas d'indication de timbre.
IV. — De Coussemaker déclare (*Art harmonique*, p. 285) que la notation originale de cette pièce est très défectueuse. La vérité est que, se trouvant dans un des fascicules anciens de *M*, l'écriture de ce motet est antérieure à la réforme franconienne et qu'il faut la lire en conformité avec les principes exposés dans notre *Rythmique musicale des troubadours et des trouvères :* toutefois, la supériorité du texte de Bamberg, dont la clarté ne laisse place à aucune indécision, est indéniable.

XVII

Trop souvent me duel | E sui en grieté, | Et
Brunete, a cui j'ai mon cuer donné, | Pour vous
In seculum.

Digitized by Google

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 9 v°.

Ce motet reparaît avec la même structure en deux autres mss., *M*, fol. 124 v°-125 r°, et *V*, fol. 115 v°.

EDITION. — Stimming, 6.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise. Semble incliner vers le tritos.

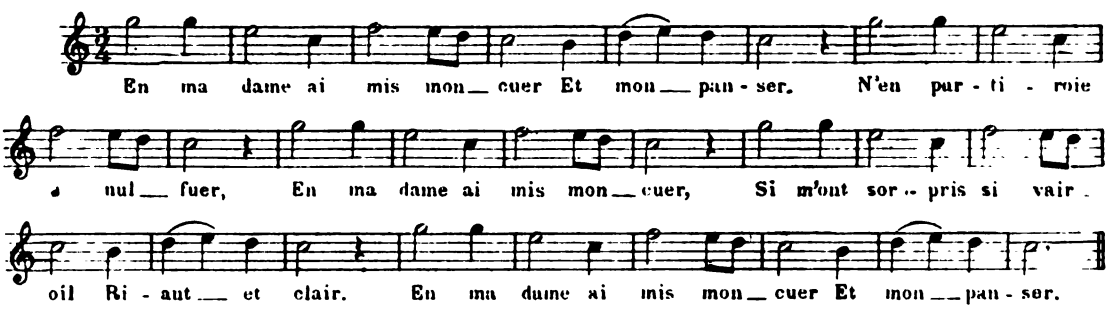
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode; tenor du type *In seculum* en 1er mode parfait, *ordo primus*.

III. — Voir le commentaire de la pièce XII pour l'identification du tenor.

IV. — La présence, dans ce motet, du refrain :

En ma dame ai mis
Mon cuer et mon panser

nous permet de reconstituer la musique d'un rondeau du ms. fr. 12786 (Paris, Bibl. Nat., fol. 80), qui nous est parvenu dépouillé de sa mélodie et auquel le refrain cité plus haut sert de charpente. Voir pour la réapplication d'un texte musical au texte littéraire d'un rondeau nos *Recherches sur les tenors français du* XIIIe *siècle*, p. 22. Voici la reconstitution du rondeau en question :



Cette reconstitution n'est pas en tout point conjecturale, car le ms. Egerton 274 contient, au fol. 49 r°, une poésie latine, œuvre peut-être de Philippe de Grève, en forme de rondeau, et, par bonheur, ce texte a été conservé avec sa mélodie, qui est identiquement semblable à celle que nous proposons ici. Dreves, qui a inséré cette poésie au tome XXI, p. 56, des *Analecta hymnica*, a méconnu la structure rythmique du rondeau. Nous la rétablirons ainsi :

Veni, sancte Spiritus,
Spes omnium.

I. Et emitte celitus,
Veni, sancte Spiritus,
Perscrutator inclytus
Es cordium,
Veni, sancte Spiritus,
Spes omnium.

II. Confer lumen cordibus,
Veni, sancte Spiritus,
Puritatem mentibus
Fidelium,
Veni, sancte Spiritus,
Spes omnium.

III. Auge spem credentibus,
Veni, sancte Spiritus,
Da pressis languoribus
Remedium,
Veni, sancte Spiritus,
Spes omnium.

IV. Da salutis exitus,
Veni, sancte Spiritus,
Celestis exercitus
[..... ium]
Veni, sancte Spiritus,
Spes omnium.

Dreves, *loc. cit.*, p. 214, a imprimé une transcription défectueuse du texte musical de cette pièce.

Digitized by Google

XVIII

Au dous tens que chantent cil oisel tant seri | Juer
Biaus, dous amis, m'avés vous foi portee, | Qui si
Manere.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 9 v°.
Nous avons également ce motet dans *M*, fol. 163 v°-164 r° et dans *Tu*, fol. 7 v°.

EDITION. — Stimming, 7.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise.
II. — Modes rythmiques : triple et motet en 3e mode ; tenor du type *Manere* en 5e mode parfait, *ordo primus*.
III. — Pour l'identification du tenor, voir la pièce 11.

XIX

Cruci Domini | Sit cunctis horis laus parata, | Per
Crux, forma penitencie, | Gracie | Clavis
Portare.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 11 r°.
Le ms. *M*, fol. 74 v°-75 r°, nous a conservé ce motet; mais, à la place du triple latin *Cruci Domini*, il substitue une partie en langue vulgaire, *Au doz mois de mai*, | *En un vergier flori m'en entrai*, dont on trouvera le texte dans G. Raynaud, *Recueil de motets français*, t. I, p. 38. En second lieu, *M* désigne le tenor par le mot *Sustinere* au lieu de *Portare*, la ligne mélodique restant la même. Sur ce changement, voir *Recherches sur les tenors latins*, p. 9.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *sol-ré*. Tétrardos.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 3e mode; tenor du type *Portare* en 5e mode parfait, *ordo primus*.
III. — Le tenor *Portare* est un fragment du verset alléluiatique *Dulce lignum... que sola fuisti digna sustinere* [ou *portare*] *regem celorum* des messes votives de la Sainte Croix. Lib. Grad. p. [88].

XX

Salve, laborancium | Protectio | Nostra
Celi luminarium, | Angelorum domina | Benedicta
Omnes.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 11 v°.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *fa*. Tritos.
II. — Modes rythmiques : triple et motet en 1er mode ; tenor du type *Omnes* en 1er mode parfait, *ordo primus*.
III. — Le tenor *Omnes* vient du graduel *Viderunt omnes* de la messe de Noël. Lib. Grad. p. 33. Nous rappellerons ici la mention que l'Anonyme IV de De Coussemaker fait de ce

Digitized by Google

tenor : *Et dicitur* Omnes *secundum quod extrahitur a* Viderunt omnes *et sic per repetitionem bis, vel ter, vel pluries sufficit quoad tenorem*, etc. (*SS.* I, p. 358).

IV. — Sur le dernier mot, *unio*, du triple, nous avons réalisé la ligature de trois sons avec propriété opposée et perfection comme une ligature avec propriété opposée et imperfection. De même, la *longa* qui suit a été lue par nous comme une *brevis*.

XXI

Ut celesti possimus frui dulcedine | Serviamus
Cum sit natus hodie de virgine | Xristus·
Hec dies.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 11 v°.

EDITION. — Meyer (Wilhelm), *Der Ursprung des Motetts*.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *la*. Protos plagal.

II. — Modes rythmiques : triple et motet en 1er mode; tenor du type *Hec dies* en 5e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Le tenor *Hec dies* est le graduel du dimanche et de la semaine de Pâques. Lib. Grad. p. 216.

IV. — Il faut signaler les emprunts faits sous forme d'imitation par le musicien du triple à la partie de motet, dont trois vers sont répétés au triple avec leur mélodie.

XXII

Dieus ! ou pourrai je trouver | Merci, | Quant
Ce sont amouretes qui mi tiennent si | Que
Omnes.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 12 r°.
On retrouve ce motet dans *M*, fol. 324 v°, dans *V*, fol. 144 r°, et dans *Tu*, fol. 30 v°.

EDITIONS. — Stimming, 8.
De Coussemaker, *Art harmonique*, p. LXIX-84.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *fa*. Tritos.

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 2e mode; tenor du type *Omnes* en 2e mode parfait, *ordines* mélangés.

III. — L'identification du tenor *Omnes* a été faite à la pièce XX.

IV. — Le motet *Ce sont amour*[*etes*] est cité par l'Anonyme III de De Coussemaker (*SS.* I, p. 324), comme un exemple régulier de deuxième mode.

XXIII

Qui bien aimme, il ne doit mie | Demie | La
Cuers qui dort, il n'aimme pas : | Ja
Omnes.

Digitized by Google

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 13 r°. — Joindre *M*, fol. 139 v°-140 r°.

EDITION. — Stimming, 9.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *fa*. Tritos.

II. — Modes rythmiques : triple et motet en 1er mode ; tenor du type *Omnes* en 5e mode parfait, *ordo primus*.

III. — On a vu, à la pièce XX, l'identification du tenor *Omnes*.

XXIV

Entre Adan et Henequel, | Hancart et Gautelot | Ont
Chief bien seans, | Ondés et fremians, | Plains
Aptatur.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 13 r°.
Ce motet nous a été conservé également par *M*, fol. 280 v°, *Lv*, fol. 36, et *Tu*, fol. 2 v°.

EDITIONS. — Stimming, 10.
De Coussemaker, *Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle*, p. 259, et, en appendice, au tome II du *Recueil de motets français* de G. Raynaud, p. IV (transcription en notation moderne de H. Lavoix).

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *do*. Tritos plagal.

II. — Modes rythmiques : triple et motet du 3e mode; tenor du type *Aptatur* en 3e et 5e modes mélangés.

III. — Le type *Aptatur* est peut-être le tenor, dont il est fait le plus fréquemment usage dans l'œuvre polyphonique du moyen âge. On le rencontre dix fois dans *M*. Il paraît onze fois sur cent motets dans le recueil de Bamberg. Néanmoins, jusqu'à ce jour, son origine nous avait échappé et nous l'ignorions encore, quand nous avons publié nos *Recherches sur les tenors latins*. Depuis, M. l'abbé Bayart, de Roubaix, nous a signalé que, dans l'office de saint Winnoc, se trouve le répons *Cum in hora*, qui se termine par le mot *aptatur* sur la même mélodie que le tenor de nos motets. Le répons en question est conservé au fol. 68 du ms. 14 de la bibliothèque de Bergues.

Il est bien évident, pourtant, que ce n'est point l'office de saint Winnoc qui a rendu ce thème populaire. L'office de Bergues (XIe siècle) est, à ce qu'il semble, dépendant d'autres compositions d'origine parisienne. On pourrait chercher l'origine de ce tenor *Aptatur* dans les offices composés vers la première moitié du onzième siècle, spécialement dans les répons du mode de *C* avec un *si* bémol.

Voir dans *La Tribune de Saint-Gervais* (mars 1908 et ss.) l'article de M. l'abbé Bayart, *Les anciens offices de saint Winnoc et de saint Oswald*. En outre, dans l'article de la *Rassegna Gregoriana*, que nous avons rappelé plus haut, le R. P. dom Beyssac déclare retrouver la mélodie de ce tenor dans le répons *Beatus Nicolaus* sur les mots..... *prebere celestia* de l'office de saint Nicolas.

IV. — De Coussemaker attribue au trouvère Adam de la Halle la composition de ce motet et Stimming, p. 15, accepte cette attribution.

XXV

Gaude super omnia, | Mater Ecclesia, | Ad
Descendi in ortum meum, ut viderem poma convallium
Alma.

Digitized by Google

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 14 r°.

Le même motet *Descendi in ortum meum*, avec son tenor *Alma*, se retrouve deux fois dans *M* et, chaque fois, avec un triple différent, quant au texte et quant à la musique.

fol. 319 { Anima mea liquefacta est
Descendi in ortum meum
Alma.

et

fol. 379 { Virginale decus et presidium
Descendi in ortum meum
Alma.

Le texte de la partie de motet est emprunté au *Cantique des Cantiques*.

Il y a quelques différences entre les paroles du motet et le texte de la Vulgate :

VI, 10. Descendi in hortum nucum, ut viderem poma convallium et inspicerem si floruisset vinea et germinassent mala punica.

. . . . . .

— 12. Revertere, revertere, Sulamitis ! revertere, revertere ut intueamur te.

C'est dans la bouche de l'Epouse, c'est-à-dire de l'Eglise, qu'il faut mettre les paroles du verset 10. L'Eglise y expose sous des figures expressives le travail qu'elle accomplit ici-bas pendant l'absence de son divin Epoux. Puis, elle s'éloigne. Ses compagnes, les filles de Jérusalem, la rappellent : « Reviens, reviens, ô Sulamite, reviens, reviens! » Elles veulent contempler encore sa ravissante beauté.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *fa*. Tritos.

II. — Modes rythmiques : triple et motet en 3e mode ; tenor du type *Alma* en 5e mode parfait, *ordines primus* et *secundus* mélangés.

III. — Nous avons donné l'identification du tenor *Alma* au commentaire de la pièce v.

Nous avons esquissé, à l'occasion du motet *Alma redemptoris mater*, l'histoire musicale d'un timbre mélodique, qui, né au douzième siècle avec le texte même de l'antienne, lui est resté indissolublement attaché pendant cinq cents ans : c'est au dix-septième siècle seulement, que les compositeurs ont pris la liberté d'affecter à ce texte des mélodies nouvelles.

Au contraire, le texte *Descendi in hortum* est de provenance biblique, il est emprunté au *Cantique des Cantiques*, il n'a donc point de mélodie traditionnelle remontant à son origine, mais seulement une mélodie d'emprunt, qu'à aucune époque, même au treizième siècle, les compositeurs ne se sont cru tenus de respecter.

A propos du motet *Alma redemptoris mater*, nous avons fait l'histoire d'un timbre musical. A propos du motet *Descendi in hortum*, nous rechercherons dans quelles circonstances les compositeurs ont fait choix de ce texte empreint d'une poésie évocatrice de l'inspiration mélodique. Nous ferons ainsi l'histoire d'un texte.

Tout d'abord, nous trouvons dans l'office romain une antienne sur ce texte. Elle ne provient point du répertoire grégorien proprement dit et ne figure que dans les documents musicaux postérieurs au dixième siècle. Le *Liber Responsorialis* a conservé cette antienne aux fêtes de la Vierge, où elle se chante au cours du second nocturne (1).

Le motet du manuscrit de Bamberg et les deux motets du recueil de Montpellier représentent l'apport du treizième siècle. Notons ici que les paroles *Anima mea liquefacta est* du triple de *M*, fol. 319, sont prises également au *Cantique des Cantiques*, v, 6.

Ce texte ne semble point avoir été utilisé dans l'œuvre polyphonique du siècle suivant, mais, en revanche, il nous apparaît par deux fois dans les compositions des *Trienter Codices* (XVe siècle) :

a) Cod. 90, fol. 309 v°-310 1°, motet à trois voix (n° 1030 du catalogue thématique de l'édition de MM. Guido Adler et Oswald Koller, *Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Compositionen des XV. Jahrhunderts*, dans les *Denkmaeler der Tonkunst in Oesterreich*.

b) Cod. 91, fol. 89 v°-90 r°, motet à trois voix (n° 1207 du même catalogue).

(1) *Liber Responsorialis..... juxta ritum monasticum* (Solesmes, 1895), p. 252.

Digitized by Google

Nous arrivons ainsi au seizième siècle : les œuvres se font plus nombreuses et nous ne trouvons pas moins de sept compositions sur ce texte *Descendi in hortum.*

C'est tout d'abord une œuvre anonyme, à 4 voix, dans le recueil *Motetti A numero trentatre...* (fol. 14), que Petrucci a publié à Venise en 1502. Description de ce recueil dans Robert Eitner, *ouvrage cité*, p. 2.

Un motet de Jean Le Brun sur *Descendi in hortum* nous a été conservé, à 4 voix, dans le recueil des *Motetti de la corona*, imprimé par Petrucci en 1519.

Une autre composition anonyme, à 6 voix, inspirée par le même texte, se trouve dans une collection de Pierre Attaignant, *Liber tertius : viginti musicales quinque, sex vel octo vocum motetos habet.....* (fol. 13), publiée à Paris, en 1534. Eitner, p. 29.

Antonio Gardane, un des plus anciens imprimeurs italiens de musique, a reproduit dans le recueil des *Motetti del frutto a sei voci* (Venise, 1539) deux motets, l'un de Nicolas Gombert, p. 7, l'autre de Jacob van Berchem, p. 21, composés sur les mêmes paroles. Eitner, p. 50.

Dans le recueil intitulé *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones, ultra centum, vario idiomate vocum, tam multiplicium.....* (Augsbourg, 1540), il y a, au numéro 28, un motet du musicien Fevim, à 4 voix, sur ce verset du *Cantique des Cantiques*. Eitner, p. 62.

Nous n'oublierons pas, dans cette énumération, le motet à 5 voix de Palestrina, réédité au tome IV, I, des œuvres de ce musicien, par les soins du Dr. F. X. Haberl, chez Breitkopf et Haertel.

Enfin, un recueil de 1627, publié à Strasbourg, le *Viridarium Musico-Marianum. Concentus ecclesiasticos plus quam ducentos..... cum Basso continuo et generali.....* contient un motet *Descendi in hortum*, à 2 voix avec basse continue, du moine olivétain de Bologne, Adriano Banchieri. Eitner, p. 274.

C'est la dernière œuvre dont nous ayons pu trouver l'indication.

Il nous a semblé au moins curieux de poursuivre, à propos d'un motet de notre manuscrit de Bamberg, cet *excursus* à travers l'histoire musicale, mais nous nous ferions scrupule de le renouveler plus souvent : ce serait encombrer d'un trop grand nombre d'éléments étrangers un travail de musicologie médiévale et, en outre, l'intérêt qui s'attache à ces recherches est de nature esthétique plutôt encore qu'historique, car le profit réel, une fois établie cette liste de compositions, est surtout de pouvoir étudier la façon dont les musiciens des différents siècles ont compris et rendu un même texte.

XXVI

El mois de mai, | Que chante la malvis | Que
De se debent bigami | Non de papa queri | Qui se
Kyrie.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 14 v°.

Cette même composition se retrouve dans *M*, fol 322 v°, avec un triple *Studentes coniugio* différent par le texte et par la musique. Voir cette autre version à notre chapitre préliminaire.

EDITIONS. — *a*) Stimming, II. — *a*) et *b*) dans les *Mélanges Chabaneau*, Stimming, *Altfranzoesische Motette in Handschriften deutscher Bibliotheken*, p. 95. Erlangen, 1907.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *ré*. Protos.

II. — Modes rythmiques : triple en 6e mode ; motet en 1er mode ; tenor du type *Kyrie*, en 1er mode parfait.

III. — Le *Kyrie eleison*, source de ce tenor, est celui des messes de la Vierge. Lib. grad. p. 20*.

IV. — Nous nous autorisons à faire ici une remarque d'histoire littéraire, en relevant dans la partie de motet l'emploi d'un hexamètre d'Ovide :

Non minor est virtus, quam quærere, parta tueri.
(*Ars Amatoria*, II, 13).

Digitized by Google

Il faut, pour saisir le sens de cette partie de motet relative aux bigames, se souvenir qu'en droit canon la bigamie rend *irréguliers*, c'est-à-dire qu'elle exclut des ordres ecclésiastiques ceux qui s'en rendent coupables. Mais ce mot n'a point, en droit canon, le même sens que dans le droit criminel : il s'applique, non au crime d'avoir deux femmes en même temps, mais aux secondes noces ou au mariage avec une veuve ou avec une fille qui a perdu sa virginité. Ici, plus spécialement, c'est un autre cas, c'est le fait d'un religieux ou d'un clerc engagé dans les ordres majeurs qui contracte un mariage, la profession et l'ordination étant déjà assimilées à un premier mariage.

De quel pape est-il question dans ce motet ? On peut penser à Grégoire X, dont nous avons une constitution relative aux bigames, rendue au concile général de Lyon, en 1274, et insérée dans le recueil des Décrétales (1).

Nous pouvons tirer de ce rapprochement une indication sur le temps vers lequel notre motet a dû être composé. Pourtant cette date de 1274 nous fait descendre assez bas dans le treizième siècle. Il faudrait, si nous l'acceptons, admettre que ce motet ne faisait pas partie du recueil original, que le copiste avait sous les yeux en transcrivant le manuscrit de Bamberg, et que c'est de son initiative personnelle ou sur l'invitation de ceux qui l'employaient que ce copiste aurait introduit cette pièce sur les bigames dans une collection de compositions plus anciennes.

Il est à remarquer que nous aurons à faire la même observation à propos du motet sur les avocats. Voir la pièce C.

XXVII

Je ne quier mais a ma vie | Soulete le bois passer | Car
Dieus ! trop mal mi pert que j'aie amé, | Quant
Misit.

MANUSCRIT. — Bamberg. fol. 15 r°.

EDITION. — Stimming, 12.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité de tritos authente.

II. — Modes rythmiques : triple et motet en 1er mode ; tenor du type *Misit* en 1er et 5e modes mélangés, *ordo primus* (1er mode franconien).

III. — Le tenor *Misit* est le début *Misit Dominus verbum suum et sanavit eos* du graduel du deuxième dimanche après l'Epiphanie. Lib. grad. p. 57.

XXVIII

Dieus ! je fui ja pres de joir : | Or n'i voi | Qui
Dieus ! je n'i puis la nuit dormir, | Qu'adés oi | Ne
Alleluya. (*Corr.* Et vide.)

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 15 r°.

Nous reconstituons ainsi l'évolution de ce motet : au premier stade, on trouve un mélisme de *Pb*, fol. 288, qui est l'origine de la partie de motet. Le ms. W^2, fol. 208 r°, nous

(1) « Altercationis antiquae dubium presentis declarationis oraculo decidentes, bigamos omni privilegio clericali declaramus esse nudatos et coercitioni fori secularis addictos, consuetudine contraria non obstante. Ipsis quoque sub anathemate prohibemus deferre tonsuram vel habitum clericalem ». (*Sexti decretal. lib.* I, *tit.* XII, *de bigamis.*)

Digitized by Google

donne cette composition dans la même forme que *B*. Enfin, dans *M*, fol. 44 v°-45 r°, cette pièce est devenue un quadruple par l'adjonction au dessus du triple d'une nouvelle partie, *Diex ! mout me fet souvent fremir*... dont le texte est publié dans Raynaud, *Motets*, p. 19. Il paraît donc que *B* se réfère à un original plus ancien que *M*.

EDITIONS. — Stimming, 13.
De Coussemaker, *Art harmonique*, p. c-118.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *fa*. Tritos.
II. — Modes rythmiques : triple et motet en 1er mode ; tenor du type *Et vide* en 1er mode parfait.
III. — C'est fautivement que *B* désigne son tenor par le mot *Alleluya*, dont l'identification est impossible. Il faut mettre à la place, comme dans *M*, *Et vide*, qui vient du verset *Audi, filia, et vide et inclina aurem tuam* du graduel *Propter veritatem* de l'Assomption. Lib. Grad. p. 537.

XXIX

E semine | Rosa prodit spine | Fructus
Ex semine | Habrahe divino moderamine | Ignem
Ex semine.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 15 v°.
L'original de ce motet est le célèbre triple *Nativitas* attribué à Pérotin dans un passage bien connu de l'Anonyme IV de De Coussemaker (*SS*. I, p. 342) : la partie correspondant aux mots *ex semine* a seule été utilisée dans le motet. Cet *organum triplum* se trouve dans les différents livres de déchant qui nous sont parvenus : on le rencontre, entre autres, dans *W*1, fol. 7 r°, dans *W*2, fol. 16 r°, et dans *M*, fol. 11 r°.
Le motet, constitué par un tenor et une partie de motet, existe dans *F*, fol. 403 v°, et dans *W*2, fol. 146 v°.
Une note marginale de *W*2, au fol. 146 v°, indique qu'un motet en langue vulgaire peut être adapté sur le même texte mélodique : c'est la pièce *Se j'ai amé,* | *N'en doi estre blasmé,* qui apparaît en deux endroits du même recueil, une première fois au fol. 136 r°, avec un triple sur les mêmes paroles, la seconde fois, au fol. 247 r°, en motet double. Mais, dans ce manuscrit de Wolfenbuettel, il y a une autre adaptation en langue vulgaire : le motet *Hyer mein trespensis* | *Erroie mon chemin,* | *Vi*.., fol. 233 v°, se chante, en effet, sur la même mélodie.
Enfin, le motet, dans *M*, fol. 100 v°-101 r°, est constitué dans une forme identique à celle qui nous a été conservée par *B*.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *ré-sol*. Tetrardos plagal.
II. — Modes rythmiques : triple et motet en 1er mode ; tenor *Ex semine* du 5e mode parfait, *ordo primus*.
III. — Le tenor *Ex semine* est le verset alléluiatique *Nativitas gloriose Virginis Marie ex semine Abrahe*, qu'on chantait autrefois à la fête de la Nativité de la Vierge et qui est conservé aujourd'hui à la fête du Rosaire. Lib. grad. p. 556.

XXX

Psallat chorus in novo carmine | Organico
Eximie pater et regie, | Rector pie, | Doctor
Aptatur.

Digitized by Google

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 16 r°.
Le texte de ce motet à saint Nicolas se retrouve dans *M*, fol. 98 v°-99 r°.

EDITIONS. — *Rep. hymn. a*) 15693 — *b*) 5673, avec cette variante : *Eximie pater et egregie.* De Coussemaker, *Art harmonique*, p. XLII-50.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de tritos plagal.
II. — Modes rythmiques : triple et motet en 3e mode ; tenor du type *Aptatur* en 5e mode parfait, *ordo primus*.
III. — L'identification du tenor *Aptatur* a été faite à la pièce XXIV.
IV. — Le motet *Eximie pater et regie* est cité par Francon de Cologne (*SS.* I, p. 120), comme un exemple de la valeur à donner à deux notes brèves placées entre deux longues.
V. — On remarquera que les deux parties de dessus marchent régulièrement ensemble. Toutes deux sont construites sur des vers décasyllabiques, dont l'unité est rompue une seule fois, aux deux parties simultanément, par un vers de trois syllabes. Les repos arrivent aussi en même temps.
L'avant-dernière mesure présente une difficulté de transcription, que nous avons résolue différemment de De Coussemaker.

XXXI

Dominator domine, | Qui de virgine | Matre
Ecce ministerium | Profert alvus virginis | Mire
Domino.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 16 v°.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *la*. Protos plagal.
II. — Modes rythmiques: triple et motet, 1er mode; tenor du type *Domino* II en 1er mode parfait, *ordo secundus*.
III. — Le tenor *Domino* II est emprunté au *Benedicamus* des fêtes solennelles.

XXXII

Or voi je bien qu'il mi | Couvient descouvrir a celi | Qui
Eximium decus virginum reorumque relevacio | Mestorum
Virgo.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 16 v°.
Ce motet se trouve encore dans *Tu*, fol. 1 r°.

EDITION. — *a*) Stimming, 14.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de deuteros plagal *in A* (4e A.)
II. — Modes rythmiques : triple en 6e mode ; motet en 3e mode ; tenor du type *Virgo*, en 3e et en 5e modes parfaits alternant, en *ordo primus* l'un et l'autre.
III. — Le tenor *Virgo* est le début du graduel *Virgo, Dei genitrix, quem totus non capit orbis* d'une messe votive de la Vierge pour le temps entre la Pentecôte et l'Avent. Lib. Grad. p. [102].
IV. — La partie de motet est citée par l'Anonyme II (*SS.* I, p. 307), comme un exemple de 3e mode.

Digitized by Google

XXXIII

Salve, virgo virginum, | Salve, lumen luminum, | Vale
Est il dont enssi | Que la bele que j'aim si, | Qui
Aptatur.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 18 r°.
Ce motet se retrouve également dans *M*, fol. 295 v°, et dans *Tu*, fol. 4 r°.
Le triple *Salve, virgo virginum* existe dans *Mn*, fol. 78 v°.

EDITIONS. — *Rep. hymn. a*) 18315. — Mone, II, 213. Cette pièce fait un trope sur le *Salve regina.*
b) Stimming, 15.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de tritos plagal.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode ; tenor du type *Aptatur* en 1er mode parfait, *ordines primus* et *secundus* mélangés.
III. — Une identification du tenor *Aptatur* a été proposée à la pièce XXIV, au paragraphe III de notre commentaire.

XXXIV

He ! Marotele ! alon au bois juer, | Je te ferai | Chapiau
En la praerie | Robins et s'amie | Font
Aptatur.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 18 v°.
On trouvera ce motet dans *M*, fol. 112 v°-113 r°, et, une seconde fois, dans le même ms. au fol. 198 v°-199 r°.
Nous rappellerons qu'une imitation pieuse, contenue également dans *M*, fol. 196 v°-197 r°, et publiée dans l'*Art harmonique*, p. LV-67, a été faite sur la musique de ce motet. C'est la composition :

He ! mere Diu, regardez m'en pitié | Qui
La virge Marie | Loial est amie : | Qui
Aptatur.

EDITION. — Stimming, 16.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité du tritos plagal.
II. — Modes rythmiques : triple et motet en 3e mode ; tenor du type *Aptatur* en 5e mode parfait, *ordo primus.*
III. — Voir l'identification du tenor *Aptatur* proposée à la pièce XXIV.
IV. — Le ms *M*, au fol. 198 v°-199 r°, transpose ce motet à la quinte supérieure.

XXXV

Je ne puis, amie, | Ces mals endurer, | Qui
Flour de lis, rose espanie, | Taillie pour esgarder, | Je
Proh dolor.

Digitized by Google

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 19 r°.

Ce motet existe également dans *M*, fol. 214 v°-215 r°, mais avec un tenor différent, emprunté à une chanson en langue vulgaire, *Douce dame que j'aim tant*, dont nous avons retrouvé le texte dans une ballette du ms. d'Oxford, Bodl. *Douce*, 308.

EDITIONS. — Stimming, 17.

Texte et musique, d'après *M*, dans Aubry, *Recherches sur les tenors français*, p. 23 et 24.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de tritos plagal.

II. — Modes rythmiques : ce motet, dans ses trois parties, constitue un rare et curieux exemple de la division binaire de la *longa*. Voir le chapitre consacré à la rythmique des motets.

III. — Nous n'avons pu identifier le tenor *Proh dolor*, qui nous a paru moins avoir une origine liturgique qu'être emprunté à quelque chanson latine en faveur au XIIIe siècle. Cette hypothèse est d'autant plus vraisemblable que l'autre tenor de ce même motet provient déjà d'une chanson.

XXXVI

Povre secours ai oncore recovré | A ma dame
Gaude, chorus omnium fidelium, | Rosa fragrans lilium convallium | Fert Angelus.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 19 v°.

Avant d'arriver à sa forme définitive, ce motet a subi divers remaniements. A un premier stade de son histoire, nous trouvons dans *Pa*², fol. 117 v°, la partie de motet *Gaude chorus*... accompagnée de son tenor. Puis vient une adaptation française *S'aucuns m'ont par lor envie* | *A tort blasmé* | *Mes*... qui nous a été conservée dans *W*², fol. 252 v°, et dans *N*, fol. 181 r°.

Sur la partie de motet *Gaude chorus*, *M*, fol. 71 v°-72 r°, et *B* disposent le triple *Povre secours ai oncore recovré* et d'autre part, *M*, au fol. 174 v°-175 r°, nous présente la même mélodie de motet avec le texte en langue vulgaire *S'aucuns m'ont par lor envie* et accompagnée d'un triple nouveau *J'ai si bien mon cuer assiz* | *Que plus jolis* | *En serai*..., le tenor restant le même.

EDITIONS. — *a*) Stimming, 18. — *b*) Mone, II, 131, — De Coussemaker, *Art harmonique*, p. XX-25. — Niemann (W.), *Ueber die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia*, p. 149 et ss.

Wooldridge (H. E.), *The Oxford History of Music*, t. I, p. 373.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de tritos *in G* (5e).

II. — Modes rythmiques: triple en 6e mode; motet en 2e mode et tenor du type *Angelus* en 2e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Le thème mélodique du tenor *Angelus* est celui du verset alléluiatique du lundi de Pâques *Angelus Domini descendit de celo*. Lib. Grad. p. 220.

IV. — A diverses reprises, le triple s'essaie au style du « hoquet » au-dessus de la partie de motet.

V. — La partie de triple est signalée par Francon de Cologne (*SS*. I, p. 127), *si vero cum secundo* [*modo*] *pausationes secundi habet* [*quintus modus*] *et in fine ante pausationem brevem sumit, ut hic :* Povre secours ai encore recouvré.

La partie de motet est également citée, à diverses reprises même, dans les théoriciens. Il en est fait mention dans la *Discantus positio vulgaris* (*SS*. I, p. 96), *item secundi modi tenor aliquando cum moteto convenit in notis, sicut in hac parte :* In omni fratre tuo *et* Gaude, chorus omnium. — Ce même motet sert d'exemple dans la *Musica mensurabilis* de Pierre Picard au chapitre de l'imperfection de la *longa* précédée d'une *brevis* (*SS*. I, p. 137). Enfin, l'Anonyme II de De Coussemaker (*SS*. I, p. 307) donne ce motet comme caractéristique du deuxième mode.

Digitized by Google

XXXVII

Homo, luge, | Fuge, | Fuge
Homo miserabilis, | Tu numquam es stabilis, | Quomodo
Brumans est mors.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 20 v°.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *fa*. Tritos.
II. — Modes rythmiques : triple et motet en 3e mode ; tenor du type *Brumans est mors* en 3e mode parfait, *ordo primus*.
III. — Nous n'avons pu identifier le tenor de ce motet.

XXXVIII

De vois tres serie, | De douchour garnie | Et
He ! bone amourete, | Plus que riens doucete, | Praingne
Aptatur.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 21 r°.

EDITION. — Stimming, 19.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de tritos plagal.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode ; tenor du type *Aptatur*, 5e mode parfait, *ordo primus*, alternant avec le 1er mode parfait en *ordines* mélangés.
III. — Nous avons essayé à la pièce XXIV l'identification du tenor *Aptatur*.

XXXIX

Dame de valour | Et de bonté, | Pleinne
De ! hé ! quant | Je remir son cors le gai, | He
Amoris.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 22 r°.
Ce même motet se retrouve deux fois dans *M* : la première fois, au fol. 124 v°-125 r° ; le triple est différent dans le texte et dans la mélodie et la composition se présente ainsi :

Por vos, amie, criem morir, | Puis que n'ai | La vostre amour
He ! quant | Je remir son cors le gai, | He
Amoris.

On trouvera dans G. Raynaud, *ouvr. cité*, I, p. 61, le texte poétique de ce triple. La seconde fois, fol. 318 r°, le texte de *M* est conforme à celui de *B*.
Nous signalerons la présence de cette composition dans *Tu*, fol. 6 v°.

EDITION. — Stimming, 20.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise. Notons que le verset alléluiatique d'où provient la mélodie du tenor est un protos plagal.

Digitized by Google

II. — Modes rythmiques : triple, 6e et 1er mode; motet, 1er mode ; tenor du type *Amoris* en 5e mode parfait et imparfait alternant avec un 1er mode parfait, *ordo primus*.

III. — Le tenor *Amoris* est pris à l'alleluia du dimanche de la Pentecôte *Veni, sancte spiritus, reple tuorum corda fidelium et tui amoris in eis ignem accende*. Lib. Grad. p. 266.

XL

L'autre jour par un matinet | M'en alai esbeniant | Et
Hier matinet | Trouvai sans son bergeret | Pastoure
Omnes.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 22 v°.
Le même texte est dans *M*, fol. 284 v°.

EDITION. — Stimming, 21.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité de tetrardos plagal.

II. — Modes rythmiques : triple et motet du 1er mode ; tenor du type *Omnes*[11] en 5e mode parfait, *ordo secundus*.

III. — Nous n'avons pas identifié ce tenor : nous pouvons remarquer seulement que la formule en est fréquente dans les cadences du 8e mode ecclésiastique. Disons ici qu'au lieu du mot *Omnes*, le ms. *M* désigne ce même thème mélodique par *Ite, missa est*, dont la provenance liturgique est connue. La désignation *Omnes* serait ainsi une faute de copiste.

XLI

Par un matinet l'autrier | Oï chanter un fol bergier, | S'en
Hé, bergiers ! si grant envie | J'ai de toi | De
Eius.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 23 r°.

Nous connaissons, d'un bout à l'autre de son évolution, la généalogie de cette pièce. A l'origine de la partie de motet, on trouve un mélisme de *Pb*, fol. 291. La composition formée du tenor et d'une partie de motet existe dans W^2, fol. 208 v°. Puis une première fois, *M* nous donne cette pièce, fol. 195 v°-196 r°, en conformité avec le texte de *B* et dans le moule classique du triple. Enfin, au fol. 27 v°-28 r°, une seconde fois, nous rencontrons dans *M* ce motet, qui, par l'adjonction d'une nouvelle partie, *Hé ! sire, que vos vantés*, entre le triple et la partie de motet, est devenu un quadruple.

EDITIONS. — Stimming, 22.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *la*. Protos plagal.

II. — Modes rythmiques : triple et motet en 1er mode; tenor *Eius* du 5e mode imparfait et du 1er mode parfait (1er mode franconien), *ordo primus*.

III. — Le tenor *Eius* (qu'il faut rapprocher du tenor *Flos filius*) est le verset *Virgo Dei Genitrix virga est, flos filius eius* du répons *Stirps Jesse*, attribué au roi Robert. Processionale monasticum, p. 186.

Digitized by Google

XLII

Bele Aelis par matin se leva, | En un pré juer ala | Par
Haro ! haro ! je la voi la, | La riens del mont qui plus m'a | Mis
Flos filius.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 23 r°.
On trouve encore ce même motet dans *M*, fol. 132 v°-133 r°, *V*, fol. 144, et *Tu*, fol. 5 r°.

EDITION. — Stimming, 23.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *la*. Protos plagal.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode ; tenor *Flos filius* du 1er mode imparfait, *ordines* mélangés.
III. — Voir la pièce XLI pour l'identification du tenor.
IV. — Le début de cette pièce est remarquable comme exemple de premier mode anacrousique : les trois parties commencent simultanément sur le levé de la mesure. Plus particulièrement, sur l'emploi de cette formule à la partie de tenor, voir Johannes de Garlandia, *Scriptores*, I, p. 180.

XLIII

Amourousement mi | Tient li maus que j'ai ; | Pour
Hé, amours, mourrai je | Pour celi | Cui
Omnes.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 24 r°.
Nous trouvons encore cette composition dans *M*, fol. 114 v°-115 r°, et dans *V*, fol. 114 r°.

EDITION. — Stimming, 24.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *fa-ut*. Tritos plagal.
II. — Modes rythmiques : triple et motet en 1er mode ; tenor du type *Omnes*, en 1er mode parfait et 5e mode imparfait mélangés, *ordo primus*.
III. — Voir la pièce XX pour l'identification du tenor.
IV. — Nous noterons, dans ce motet, un remarquable exemple d'imitation entre la partie de motet et la partie de triple, quand celle-ci reprend, après la partie de motet, la même phrase mélodique sur :

Dieus d'amours, vivrai je
Longuement enssi ?

XLIV

Chorus Innocencium | Sub Herodis stancium | Feritate
In Bethleem Herodes iratus | Quia puer natus, | Timens
In Bethleem.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 24 v°.
Le motet *In Bethleem* est une très ancienne composition, appartenant à la période primitive, où l'union est encore intime entre le sens du motet et celui de son tenor. L'original

Digitized by Google

est un mélisme de *F*, fol. 105 r°, qui apparaît encore dans les mss. W^1, fol. 44 v°, et W^2, fol. 68 r°. C'est dans *T* que nous trouvons, pour la première fois, le texte poétique au dessus de la ligne mélodique : le tenor manque. M. Ludwig pense, avec raison, qu'il convient de l'ajouter. Le ms. W^2, fol. 163 r°, contient le motet avec son tenor. *F*, fol. 382 r°, nous donne de ce motet une nouvelle version à trois parties avec le même texte aux deux parties de dessus.

Enfin *C*, fol. 39 v°, et *B*, *loc. cit.*, nous présentent le motet sous sa forme définitive avec deux textes différents au motet et au triple.

EDITIONS. — *Rep. hymn. a*) 2815 — *b*) 8528.

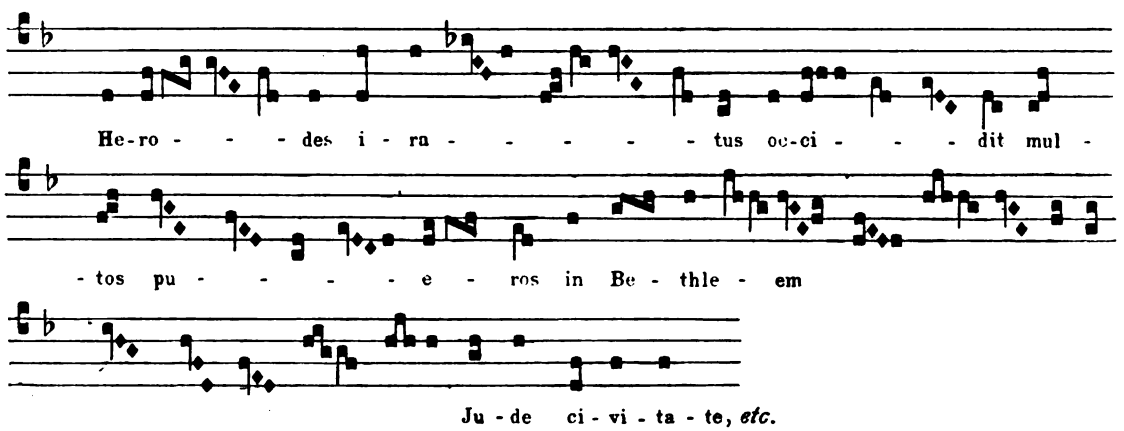
a) Mone, III, 35. — *b*) Mone, III, 35.

Le texte de *F* est publié dans H. E. Wooldridge, *The Oxford History of music*, t. I, p. 360.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise.

II. — Modes rythmiques : triple, 3e mode; motet, 5e, puis 3e mode; tenor du type *In Bethleem* en 5e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Le chant de l'alleluia *Herodes iratus*, qui a souvent servi de tenor aux compositeurs de pièces d'*organum* et de motets au treizième siècle, est emprunté à la liturgie parisienne. Nous le donnons ici, parce qu'il se trouve seulement dans les manuscrits de l'Eglise de Paris et n'a point été conservé dans l'usage liturgique ; nous prenons notre texte dans un missel plénier du XIIIe siècle (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1107, fol. 24 r°).



IV. — Le motet *In Bethleem* est mentionné par Francon de Cologne (*SS.* I, p. 119), au paragraphe *de ordinatione figurarum ad invicem*, comme exemple de la valeur à donner à la *longa* devant une autre *longa*.

Il est encore cité par l'Anonyme II de De Coussemaker (*SS.* I, p. 307), qui le range dans les compositions *ex omnibus longis* du premier mode franconien.

V. — A deux reprises, il y a quelques mesures en style de « hoquetus » entre la partie de motet et la partie de tenor.

On rencontre dans le triple de ce motet des réminiscences de trois antiennes, *A bimatu et infra*, *Vox in Rama* et *Innocentes pro Christo*, qui, toutes trois, appartiennent à l'office des saints Innocents et se trouvent dans le *Liber Antiphonarius* de Solesmes, pages 92, 103 et 104. L'une même de ces antiennes est entièrement tropée par le triple du motet. En voici le texte original : *Vox in Rama audita est, ploratus et ululatus, Rachel plorans filios suos*. Elle se chante à l'octave de la fête, le 4 janvier, aux deuxièmes vêpres.

XLV

In Salvatoris nomine | Qui sanguine | Mundo
In veritate comperi | Quod sceleri | Cleri
In veritate.

Digitized by Google

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 25 r°.

Comme le précédent, ce motet appartient vraisemblablement à l'ancienne période de production. On rencontre dans *W*², fol. 149 r°, la partie de motet et son tenor. Le ms. *Le* semble faire du triple et de la partie de motet deux compositions séparées, ayant chacune leur tenor, *a*) au fol. 51, et *b*) au fol. 52 v°. La partie de motet *In veritate comperi* existe dans *F*, fol. 398 r°, à trois voix avec le même texte aux deux parties de dessus. Enfin, *M*, fol. 94 v°-95 r°, possède cette composition dans la même forme que *B*.

EDITIONS. — *Rep. hymn. a*) 8747. — *b*) 28148.

a) Dreves, XXI, 189. — *b*) L. Delisle, dans l'*Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France* (1885), p. 122. — Dreves, XXI, 203.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *fa*. Tritos authente.

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode ; tenor du type *Veritatem* en 5e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Nous avons donné à la pièce XI l'identification du tenor. Nous noterons que dans le ms. *Le* les tenors des deux pièces sont faits du même thème que le tenor de Bamberg, mais portent fautivement l'indication *In seculum*.

IV. — La présence, dans le ms. *Le*, du triple et du motet semble autoriser l'attribution de ces deux pièces au chancelier de l'Eglise de Paris, Philippe de Grève.

Le triple de cette composition, *In Salvatoris nomine*, est un chant pour la fête de Noël : sa grande allure nous sort heureusement de la médiocrité commune à la plupart des motets de notre recueil. Le milieu de cette pièce fait trope sur l'introït du dimanche dans l'octave de la Nativité, dont voici le texte : *Dum medium silentium tenerent omnia et nox in suo cursu medium iter haberet, omnipotens sermo tuus, Domine, de celis a regalibus sedibus venit.* (Liber Gradualis, p. 46.)

Nous rapprocherons de la pièce de Philippe de Grève une autre paraphrase de ce beau texte d'introït, c'est la strophe :

Dum omnia silentio
continerentur medio,
Et nox iter altissimo
Perageret curriculo,
sermo tuus, o genitor,
Regali venit solio.

qui fait partie d'un trope de *Benedicamus* dans l'office de Pierre de Corbeil (Cf. Villetard, *ouvr. cité*, p. 103). « Ce texte nous révèle à quel point on était, au moyen âge, pénétré des grandes pensées et familiarisé avec les nobles images renfermées dans les pièces strictement liturgiques ».

La partie de motet *In veritate comperi* est un morceau du formidable réquisitoire que les poètes du moyen âge ont dressé contre les mœurs du clergé, tant séculier que régulier, de leur temps. Cette question est une des plus épineuses qui soient. Laissons aux contemporains la responsabilité de leurs imputations. Aussi bien, en nous plaçant sur le terrain de l'histoire musicale, nous nous contenterons de rapprocher de ce motet une double série de compositions lyriques, où le clergé du treizième siècle n'est que médiocrement flatté.

Carmina Burana. Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII. *Jahrhunderts aus Benedictbeuern*, Stuttgart. 1847.

Le Roman de Fauvel. Reproduction photographique du manuscrit français 146 *de la Bibliothèque Nationale de Paris, avec un index des interpolations lyriques, par Pierre Aubry.* Paris, Geuthner, 1907, in-fol.

Le manuscrit Egerton 274 attribue ce motet au chancelier de l'Eglise de Paris : il n'y a rien là que de très vraisemblable. Cette composition tranche fortement sur la plupart des pièces latines du recueil de Bamberg : c'est l'œuvre d'un esprit vigoureux, nourri de l'Ecriture sainte, dont les expressions mêmes transparaissent presque à chaque vers. Ce motet n'est point indigne du poète auquel l'attribution en est faite.

Digitized by Google

XLVI

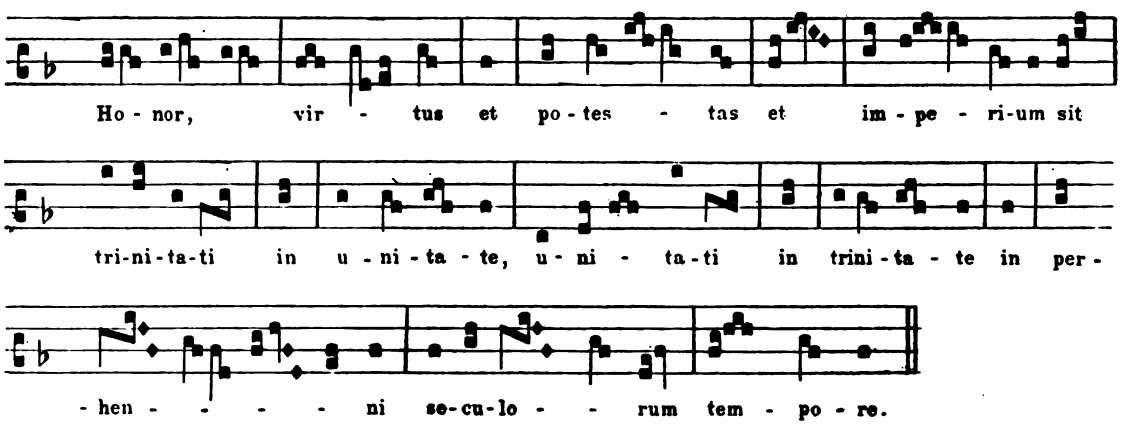
Rex tremende, | Nos deffende | Nobis
In perhenni seculorum.....
In perhenni.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 26 v°.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité du tritos plagal.

II. — Modes rythmiques : triple et motet du 1er mode; tenor *In perhenni* en 5e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Nous avons pu, grâce à une précieuse indication de M. l'abbé Villetard, retrouver le texte de ce tenor dans un répons, qui est aujourd'hui sorti de l'usage romain et qui se chantait à la fête de la sainte Trinité. C'est le répons *Honor, virtus et potestas et imperium sit trinitati in unitate, unitati in trinitate in perhenni seculorum tempore*, dont on trouvera un texte du dixième siècle avec la notation neumatique dans l'*Antiphonale officii monastici* de Hartker (*Paléographie Musicale*, deuxième série, Solesmes, 1900, p. 103) et un texte sur lignes dans l'Antiphonaire imprimé de Sens, 1571, fol. IIII (*Officium estivale sanctorum*). Voici ce texte :



On remarquera entre ce répons et la partie de motet *In perhenni* une certaine connexité de sens attestée par l'expression *trinus nexus personarum* du motet.

XLVII

Mout me fu griés li departir | De m'amiete
In omni fratre tuo non habeas fiduciam | Quoniam
In seculum.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 27 r°.

Nous ajouterons, pour les parties de motet et de tenor, *Le*, fol. 54 v°, et, pour une récension complète à trois voix, *M*, fol. 66 v° - 67 r°, dont le texte est conforme à celui de *B*.

EDITIONS. — *a*) Stimming, 25.

b) *Rep. hymn.* 8713. — Dreves, XXI, 200.

De Coussemaker, *Art harmonique*, p. XIV-19.

Digitized by Google

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise.

II. — Modes rythmiques : triple en 6e mode ; motet en 2e mode et tenor du type *In seculum* en 2e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Voir la pièce XII pour l'identification du tenor.

IV. — La partie de motet *In omni fratre tuo* est mentionnée dans la *Discantus positio vulgaris* (*SS.* I, p. 96). Voir la pièce XXXVI.

V. — Le texte de *B* est fautif en deux endroits du triple. Notre transcription rétablit la leçon correcte.

VI. — Des emprunts au triple de ce motet sont faits, en divers endroits, par le triple de la pièce LXXXI.

VII. — Le copiste du ms. *Le* attribue la composition du motet *In omni fratre tuo* au chancelier de l'Eglise de Paris, Philippe de Grève.

XLVIII

Joie et soulas ne mi vaut, | Puis qu'a
Jonete sui, brune, clere et plaisans | N'onques
Eius.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 29 r°.

Le texte de *M*, fol. 176 v°-177 r°, se présente dans les mêmes conditions que celui de *B*.

EDITION. — Stimming, 26.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I — Tonalité du protos plagal.

II. — Modes rythmiques : triple et motet en 6e mode ; tenor du type *Eius* en 1er mode parfait, *ordo primus*, alternant avec un 5e mode imparfait de même *ordo*.

III. — Voir notre commentaire de la pièce XLI pour l'identification du tenor.

XLIX

Quant voi la flourete | Naistre en la pree | Et j'oi
Je sui joliete, | Doucete et plaisans, | Jone
Optatur.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 29 v°.

Le ms. *C*, fol. 36 r°, donne ce motet dans la même forme que *B*, tandis que *M*, fol. 55 v°-56 r°, nous a conservé cette composition traitée en quadruple par l'adjonction d'une nouvelle partie, *Joliement en douce desiree*, au dessus du triple.

EDITIONS. — Stimming, 27.

De Coussemaker, *Art harmonique*, p. LXXXVIII-105.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité du tritos plagal.

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 3e mode ; tenor du type *Aptatur* en 5e mode parfait, *ordo primus*, alternant avec un 3e mode parfait de même *ordo*.

III. — On trouve quelquefois dans *B* ce tenor désigné par *Optatur* : il faut lire *Aptatur*, semble-t-il. Voir la pièce XXIV pour un essai d'identification de ce tenor.

Digitized by Google

L

Je cuidoie avoir amours, | Sans ja mais penser ailliours, | Fines
Je chantasse par revel | Pour celi qu'ai amee, | Mais
Et ne nos.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 30 v°.

EDITION. — Stimming, 28.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité du tritos plagal.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode ; tenor *Et ne nos* en 5e mode parfait, *ordo primus*.
III. — Le tenor *Et ne nos* est un de ceux qui ont résisté à toute tentative d'identification. Il faut sans doute y voir le fragment d'une antienne sortie de l'usage, qui aurait été formée avec les paroles du *Pater*. Le fait que cette antienne se retrouve dans le rite ambrosien donne quelque vraisemblance à notre hypothèse. En second lieu, nous observerons que, dans le ms. lat. 776, fol. 86, de la Bibliothèque Nationale de Paris, il existe, pour la procession du mardi des Rogations, une antienne sur le texte *Dimitte nobis... et ne nos inducas in temptationem*. Toutefois la mélodie diffère du thème employé par le tenor de *B*.

LI

Ne sai tant amours servir | Qu'el mi vuille guerredonner | Ce
Ja de bone amour | Mes cuers ne se departira, | Mais
Portare.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 31 r°.
Il faut joindre *M*, fol. 129 v°-130 r°.

EDITION. — Stimming, 29.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité du tetrardos plagal.
II. — Modes rythmiques : triple et motet en 1er mode ; tenor du type *Portare* en 1er mode parfait, *ordines* mélangés.
III. — Nous donnons au commentaire de la pièce XIX l'identification du tenor *Portare*.

LII

Entre Copin | Et Bourjois, Hanicot et Charlot et Perron | Sunt
Je me cuidoie tenir | Des ore mais de chanter, | Mais
Bele Ysabelot m'a mort, | Bele Ysabelot ! | Quant

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 31 v°.
Ce motet se trouve encore dans *M*, fol. 277 v°, et dans *Tu*, fol. 20 r°.

EDITIONS. — Stimming, 30.
De Coussemaker, *Art harmonique*, p. LXXIX-94.

Digitized by Google

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité à rapprocher du protos plagal *in G* et du tetrardos plagal avec bémol.

II. — Modes rythmiques : triple, 6e mode ; motet et tenor, 1er mode.

III. — Nous avons dit dans nos *Recherches sur les tenors français* ce que nous savons de ce tenor, qui dans *B* demande l'exécution vocale, tandis que dans *M* l'absence de texte poétique et l'emploi des ligatures dans la notation musicale font présumer une exécution instrumentale.

IV.— Nous signalerons, entre la partie de motet et le tenor, un court emploi de «hoquetus».

LIII

Au cuer ai un mal qui mi destraint griément, | Amours
Ja ne m'en departirai d'amer | Pour mal
Jolietement mi tient li mal d'amer, | Jolietement

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 32 r°.
On trouve ce motet dans *M*, fol. 283 v°, et dans *Tu*, fol. 24 r°.

EDITION. — Stimming, 31.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité à ranger dans le tritos authente.
II. — Modes rythmiques : triple, motet et tenor en 1er mode.
III. — Voir, à propos de ce tenor, les explications données à la pièce précédente.
Nous ajouterons que le tenor du présent motet reproduit la forme fixe du rondeau.

LIV

Qui amours vuelt maintenir | Et servir | Loiaument
Li dous penser | Qui mi vient de celi | Que
Cis a cui je sui amie | Est preus et gais, | Pour

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 32 v°.
M, fol. 316 r°, nous a conservé ce motet, ainsi que *Tu*, fol. 28 r°.

EDITIONS. — Stimming, 32.
De Coussemaker, *Art harmonique*, p. LXXIV-86.
Wooldridge (A. E.), *The Oxford History of music*, t. I, p. 384.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité du tritos plagal.

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 6e mode ; tenor, 1er mode et, vers la fin, parties en 6e mode.

III. — Comme pour les deux motets qui précèdent, le tenor de cette pièce demandait l'exécution vocale. Il est curieusement composé d'une suite de refrains : c'est ce que, dans la langue du moyen âge, on appelait une « fatrasie ». On dirait aujourd'hui un pot-pourri. Nous avons donné ailleurs (*Recherches sur les tenors français*, p. 10 et 11) l'identification de ces divers refrains ; on la trouvera plus complète encore en appendice à l'édition de Stimming, p. 177.

IV. — Nous avons fait, d'après *M*, une correction au texte musical de *B* sur les mots *Je ne les pourroie amer* de la partie de triple (fol. 33 v°). Il faut une *semibrevis* sur la syllabe *pour*, au lieu de la *brevis* du manuscrit.

Digitized by Google

LV

La bele estoile de mer, | Cui amer | Doit on
La bele en cui je me fi | Merci cri, | Qu'ele
Johanne.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 34 v°.

Nous suivons aisément les développements successifs de cette pièce. La mélodie de la partie de motet apparaît dans *W*², fol. 178 r°, accompagnée d'un texte latin *Ave plena gracia,* | *Pia via* | *Per*... et du tenor. Dans le même manuscrit, au fol. 236 v°, se trouve un premier remaniement, qui aux paroles latines substitue le texte en langue vulgaire *La bele en cui je me fi* | *Merci cri,* | *Qu'ele*... Les mss. *M*, fol. 397, et *B* nous donnent ce motet dans la forme classique du *triplum*, mais non encore définitive, puisque dans *M*, fol. 24 v°-25 r°, c'est dans le moule du *quadruplum* que nous rencontrons cette même composition. Voici, en tableau, les apports successifs des différents remanieurs, qui ont touché à cette pièce :

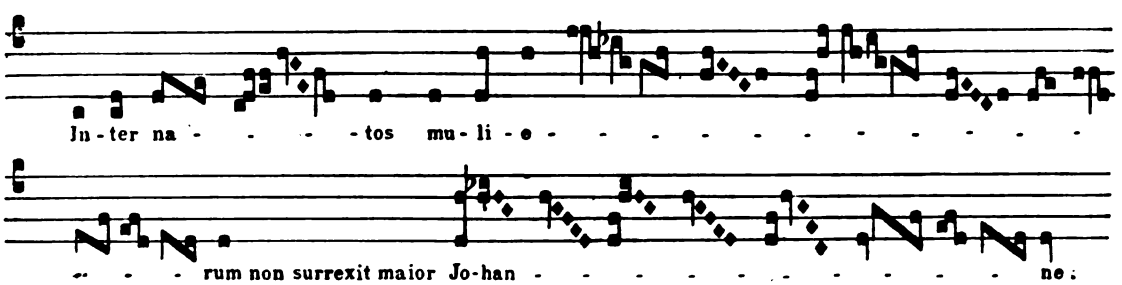
M, fol. 24 v° { Celui de cui je me fi, | Que de fi | Sai
M, fol. 397, et *B* { La bele estoile de mer, | Cui amer | Doit
*W*² { La bele en qui je me fi | Merci cri, | Qu'ele
Johanne.

EDITION. — Stimming, 33.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *ré*. Protos.

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 2ᵉ mode ; tenor *Johanne* en 5ᵉ mode parfait et imparfait, *ordines* mélangés.

III. — Nous avons, dans nos *Recherches sur les « tenors » latins*, p. 20, expliqué pourquoi la Mélodie des deux tenors *Johanne* et *Mulierum*, empruntés au verset *Inter natos*, est différente de la mélodie traditionnelle de ce verset. La raison en est que c'est la version parisienne qui a été adoptée par les déchanteurs du treizième siècle. Comme les livres de chant ne l'ont point conservée et qu'il faut aller la chercher dans les manuscrits, nous en donnons ici le texte d'après le ms. 411 de la Bibliothèque Mazarine, de Paris.



LVI

Par un matinet l'autrier | M'aloie esbenoiant ; | Si
Les un bosquet | Vi Robinet, | Mout
Portare.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 34 v°. — Joindre *M*, fol. 282 r°.

EDITION. — Stimming, 34.

Digitized by Google

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *sol*. Tetrardos plagal.

II. — Modes rythmiques : triple et motet du 1er mode ; tenor du type *Portare* en 5e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Nous avons donné à notre commentaire de la pièce XIX l'identification de e tenor.

LVII

Cele m'a tolu la vie | Qui lonc tens m'a fait griés maus sentir, | Car
Lonc tans a que ne vi m'amie, | Trop mi greva
Et sperabit.

35 MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 35 v°. — Les deux mss. *M*, fol. 116 v°-117 r°, et *Tu*, fol. 14 v°, contiennent également ce motet, mais nous signalerons que dans le ms. de Turin, cette pièce est complétée par un triple latin *Pulchra, decens, speciosa,* | *Nobilis, prudens, generosa,* | *Graciosa....* différent du triple affecté à cette même composition dans les mss. *B* et *M*.

EDITION. — Stimming, 35.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise. Peut-être en tetrardos authente.

II. — Modes rythmiques : triple et motet en 2e mode ; tenor du type *Et sperabit* en 2e mode parfait.

III. — Le tenor *Et sperabit* est un verset alléluiatique *Letabitur iustus in Domino et sperabit in eo* du Commun d'un martyr non pontife. Ce verset est aujourd'hui sorti de l'usage. Voir le *Graduale Sarisburiense*, p. 207. Il en existe des adaptations anciennes, le verset *Caro mea* de la fête du Saint-Sacrement, par exemple, ou le verset *Concussum est* pour la fête de saint Michel, qui se chante encore.

IV. — La mélodie de la partie de motet, *Lonc tans a que ne vi m'amie*, a été prise comme tenor dans une autre composition de *M*, fol. 389. Voir notre chapitre préliminaire.

V. — Le texte musical, ordinairement excellent, de *B* est ici en défaut et demande à la partie de triple sur les mots *Car pour s'amour* | *Plour* | *De cuer...* une correction assez importante, qui nous est fournie par *M*. Le texte de *B* aurait pour effet de mettre la partie de triple en retard d'une mesure dans l'établissement de la partition.

LVIII

Virginis preconia | Cum melodia | Pange
Mellis stilla, | Maris stella, | Rosa
Domino.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 36 r°.

A une phase ancienne de son existence, nous trouvons le noyau de cette composition, c'est-à-dire les parties de tenor et de motet, dans *Pa*[1], fol. 3 r°. Ensuite avec l'addition du triple, le motet, définitivement constitué, apparaît dans trois manuscrits : *C*, fol. 40 v°, *M*, fol. 72 v°-73 r°, qui remplace par un triple en langage vulgaire *Par une matinee el mois joli d'avril*, (Raynaud, *recueil cité*, I, p. 37) le triple latin primitif, et enfin *B*, *loc. cit.*

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *la*. Protos plagal.

II. — Modes rythmiques : triple en 6e mode ; motet en 1er mode et tenor *Domino*[III] en 5e mode parfait et imparfait, alternant avec un 1er mode parfait, *ordo primus*.

Digitized by Google

III. — Nous n'avons pu identifier ce tenor.

IV. — L'Anonyme II, dont on sait les attaches franconiennes, propose le motet *Mellis stella* comme un exemple de premier mode dans sa seconde forme, c'est-à-dire en mouvement trochaïque (*SS.* I, p. 307).

LIX

Amor vincit omnia | Potencia | Vincit
Marie preconio | Devocio | Omnium
Aptatur.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 36 v°.
Ce motet se rencontre en deux autres manuscrits : *C*, fol. 37 r°, et *M*, fol. 319 v°.

EDITIONS. — *Rep. hymn. a*) 1008.
De Coussemaker, *Art harmonique*, p. XXIX-35.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité du tritos plagal.

II. — Modes rythmiques : triple et motet en 2e mode ; tenor du type *Aptatur* en 2e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Le tenor *Aptatur* a été identifié à la pièce XXIV.

IV. — Le motet *Marie preconio* est cité dans le traité d'Aristote. (*SS.* I, p. 279).

V. — L'origine de ce motet est une prose ayant même *incipit*, qui se trouve dans différents prosaires du diocèse de Paris, entre autres, dans le ms. lat. 1107, fol. 374 v°, de la Bibliothèque Nationale.

Le motet fait trope sur le texte de la prose et, quand il reproduit un vers de l'original, il en conserve également la mélodie. Seule, la première moitié de la première strophe de la prose a été utilisée par l'auteur du motet.

LX

Prima cedit femina | Serpentis consilio | Plange
Mulierum hodie | Maior natus oritur | Preco
Mulierum.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 37 r°.

Le ms. W^2, fol. 184 r°, donne lieu à une assez curieuse remarque : la partie *Prima cedit femina...*, qui dans *B* sert de triple avec une partie mélodique indépendante, apparaît dans le ms. de Wolfenbuettel accompagnée du texte musical, que *B* affecte à la partie de motet *Mulierum hodie...*, le tenor restant naturellement le même.

Dans W^2, fol. 217 v°, dans *N*, fol. 186 r°, et dans *R*, fol. 206 v°, la partie de motet se trouve pourvue d'un texte poétique en langue vulgaire, *En grant effroi sui sovent* | *Pour merci querre a celi* | *Ou...* qui, dans *M*, fol. 122 v°-123 r°, devient le noyau d'un nouveau motet. constitué comme il suit :

M { Sovent me fait souspirer | La bele qui mon cuer a, | En
W^2, N et *R* { En grant esfroi sui sovent | Pour merci querre a celi | Ou
Mulierum.

EDITIONS. — *Rep. hymn. b*) 11737 — Mone, III, 55.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *ré*. Protos authente.

II. — Modes rythmiques: triple et motet, 2e mode; tenor *Mulierum* en 2e mode parfait, *ordo primus*.

Digitized by Google

III. — Voir l'identification du tenor *Mulierum*, jointe à celle du tenor *Johanne*, dans notre commentaire de la pièce LV.

LXI

Mors, que stimulo | Nos urges emulo | Importuno
Mors morsu nata venenato | Mors tu palato | Heseras
Mors.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 37 v°.

L'origine de ce motet est le célèbre quadruple *Mors*, que nous ont conservé les *discantuum volumina* de Madrid, de Florence et de Wolfenbuettel.

La forme la plus ancienne, dans laquelle ce motet nous est parvenu, est sans doute celle de *T*, qui nous donne seulement la partie primitive *Mors morsu nata venenato*, à laquelle on doit rapporter le tenor *Mors* omis dans le manuscrit.

Le ms. *F* marque la seconde étape : ce ms. nous présente le motet en forme de triple avec deux textes différents aux parties de dessus : le dernier érudit qui s'est occupé de l'histoire du motet, M. Ludwig, (*Sammelbaende*, 1906, p. 521) y voit un des plus anciens exemples de motets ainsi composés. Ce motet se trouve dans *F*, au fol. 400 v°. Mais ce qui est plus curieux encore, c'est que dans *W*, fol. 164 r°, on rencontre sur la mélodie de *Mors morsu* et immédiatement avant ce motet, un autre texte *Mors, vite vivificacio,* | *Mors, nostre mortis mortificatio,* | *Consolacio*... Ces deux pièces devaient se chanter indifféremment l'une pour l'autre. Le ms. *B* reproduit la disposition des parties de *F* ; seulement entre la rédaction des deux mss., la notation a progressé et *B* représente un état plus avancé de l'écriture musicale mesurée.

Enfin *M*, fol. 57 v°-58 r°, traite ce motet en quadruple : une nouvelle partie, *Mors a primi patris*, s'est juxtaposée au triple du motet ancien et marque l'apport d'un dernier remanieur.

EDITIONS. — *Rep. hymn. a*) 11703. — *b*) 11701.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise. La mélodie originale du tenor est un protos authente.

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode avec de fréquents mélanges de 5e mode ; tenor *Mors* en 5e mode parfait.

III. — Le tenor *Mors* est pris au verset alléluiatique *Christus resurgens... mors illi ultra non dominabitur*, du IVe dimanche après Pâques. Lib. grad. p. 243.

LXII

Encontre le tens de pascour, | Que tuit amant mainnent joie | Et
Mens fidem seminat, | Fides spem germinat, | Karitas
In odorem.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 38 r°.

L'original est un *organum triplum* sur *In odorem*, que nous rencontrons dans W^1, fol. 82 r°. Les mss. W^2, fol. 150 v°, *T* et *F*, fol. 399 r°, possèdent à son état primitif le motet *Mens fidem seminat* ; seulement le tenor manque dans *T*.

M, fol. 134 v°-135 r°, est musicalement semblable à *B*, mais sur le motet original *Mens fidem*, il adapte un texte en langue vulgaire *Quant feullent aubespin,* | *Qu'oiseillon au matin* | *Chantent*... Cette parenté est, d'ailleurs, indiquée par une note marginale de W^2.

Digitized by Google

EDITIONS. — *a*) Stimming, 36.
b) *Rep. hymn.* 11461. — Dreves, XXI, 199.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise. Notons pourtant que le verset alléluiatique d'où provient le tenor est un protos authente.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode ; tenor *In odorem* en 5e mode parfait, *ordo primus*.
III. — Le tenor *In odorem* est pris au verset alléluiatique *Dilexit Andream Dominus in odorem suavitatis*, de la fête de saint André. Lib. grad. p. 364.
Nous signalerons ici une curiosité musicologique : ce même fragment mélodique, traité syllabiquement, est devenu le chant de la seconde clausule *Et honore virginali* d'un *versiculus*, commençant par les mots *Sancta Dei genitrix* dans l'office de Pierre de Corbeil. Cf. Villetard *ouvr. cité*, p. 181.

LXIII

Hé, Dieus ! de si haut si bas | Sui, souples et mas, | En
Mal batu longuement ploure | Et par coustume demoure | Plus
Cumque.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 39 v°.
La partie de motet, qui est la forme la plus ancienne de cette composition, apparaît avec son tenor dans W^2, fol. 219 v°. Le texte de *M*, fol. 130 v°-131 r°, et celui de *Tu*, fol. 40 r°, sont conformes au texte de *B*.

EDITION. — Stimming, 37.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *ré*. Protos authente.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 2e mode ; tenor *Cumque* en 5e mode parfait, puis imparfait, *ordines* mélangés.
III. — Le thème mélodique du tenor *Cumque* est celui du verset *Cumque evigilasset Jacob* du répons *Terribilis est* de l'office de la Dédicace.

LXIV

Li dous maus m'ocit que j'ai, | Ja sans lié n'en garirai, | Car
Ma loiautés m'a nuisi | Vers amours | Par
In seculum.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 40 v°.
Nous connaissons trois états de cette composition. Le plus ancien, représenté par *N*, fol. 183, nous donne seulement la partie de motet et son tenor. Ensuite, dans *B* et dans W^2, fol. 203 v°, le triple apporte à cette pièce le type classique que nous lui trouvons ici. En dernier lieu, l'adjonction d'une nouvelle partie de dessus *Trop ai lonc tens en folie* | *Sejorné* ; | *Pour*..... fait de ce motet un quadruple dans *M*, fol. 41 v°-42 r°.

EDITION. — Stimming, 38.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise.
II. — Modes rythmiques : le triple commence en 2e mode et se continue en 6e. Le motet est en 2e mode et le tenor également en 2e mode parfait, *ordo primus*.
III. — Pour l'identification du tenor *In seculum*, voir le commentaire de la pièce XII.

Digitized by Google

LXV

Mout est fous qui s'entremet | De fames faire a leur gré, | Ne
Mourrai je en atendant, amours, | Guerredon de la doulor | Que
Omnes.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 41 r°. — Même texte dans *M*, fol. 218 v°-219 r°.

EDITION. — Stimming, 39.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 2e mode ; tenor *Omnes*[1] en 2e mode parfait, *ordo primus*.
III. — Voir à la pièce XX l'identification du tenor.

LXVI

Non pepercit Deus filio | Proprio | Hominis
Non pepercit Deus nato proprio | Mittens
Mors.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 41 v°.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise. Voir la pièce LXI.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode ; tenor du type *Mors* en 5e mode parfait, *ordo primus*.
III. — Voir la pièce LXI pour l'identification du tenor.
IV. — Le motet est cité par l'Anonyme II : *Notandum est ulterius quod consonantiam idapason excedentem, qualiscunque fuerit, plana musica non recipit, ita quod aliquis in ea immediate ascendat ultra diapason vel descendat. Quedam tamen talium consonantiarum in cantibus ad musicam mensuratam longis brevibusque temporibus spectantibus reperiri possunt, ut patet in illo moteto :* Non pepercit Deus nato proprio. (*SS.* I, p. 302).
En effet, et particulièrement à la partie de motet, cette composition se caractérise par de curieux sauts de la voix, qui franchit, sans intermédiaires, des intervalles de douzième et même de treizième. Aussi, les parties de triple et de motet sont-elles notées sur des portées de six lignes, la portée normale de cinq lignes aurait été insuffisante.
V. — La dernière ligature, aux deux parties de dessus, doit être considérée comme affectée de l'*opposita proprietas*, bien qu'elle soit en forme de ligature avec propriété et perfection.

LXVII

Quant flourist la violete, | La rose et la flour de glay, | Que
Non orphanum te deseram, | Sed efferam | Sicut
Et gaudebit.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 42 v°.
La partie de motet *Non orphanum te deseram* se trouve avec son tenor dans *F*, fol. 405 r°, et dans *W*[2], fol. 174 v°. Le sens du texte liturgique, auquel est emprunté le tenor *Et gaudebit*, se reflète assez nettement dans les paroles du motet, pour que nous puissions y voir une composition d'époque fort ancienne.
M, fol. 75 v°-76 r°, reproduit la disposition de *B*

Digitized by Google

EDITIONS. — *a*) Stimming, 40. — *b*) *Rep. hymn.* 12132.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise. Voir la pièce x.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode ; tenor *Et gaudebit* en 5e mode parfait, *ordo primus*.
III. — Voir notre commentaire de la pièce x pour l'identification du tenor.

LXVIII

Pour celi que j'ains et pris | Sui en grief tourment, | Ce
Nicholaus igitur plenus gracia | Ab infancia | Sicut
Portare.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 43 v°.

EDITION. — *a*) Stimming, 41.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise. La mélodie originale du tenor est un huitième mode ecclésiastique.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode; tenor du type *Portare* en 1er mode parfait, *ordo secundus*.
III. — Voir le commentaire de la pièce XIX pour l'identification du tenor.

LXIX

Quant vient en mai qu'erbe va verdoiant, | Que
Ne sai que je die, | Tant voi vilanie | Et
Amoris.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 44 r°.
La partie de motet avec un texte latin *Veritas arpie*, | *Fex ypocrisie* | *Turpis*... sur le tenor *Johanne*, apparaît dans deux manuscrits, dans *Pf*, fol. 13 v°, et dans W^2, fol. 191 v°. Ce dernier ms. donne la variante *Cecitas arpie*.
La partie de motet seule, avec le tenor, existe dans *M*, fol. 235 r°, (le tenor porte *Mulierum* comme indication de timbre), dans *L*, fol. 3, et dans W^2, fol. 219 *bis* v°. Ce motet, sous sa forme complète, se retrouve une seconde fois dans *M*, fol. 305 v°, et, nous venons de le voir, dans *B*.

EDITION. — Stimming, 42.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *la*. Protos plagal.
II. — Modes rythmiques : triple en 6e mode ; motet en 1er mode et tenor *Amoris*[11] en 5e mode parfait, *ordo primus*.
III. — Nous n'avons pu identifier ce tenor avec précision. Pourtant il faut rapprocher le verset alléluiatique *In conspectu Angelorum* de la messe votive *de Angelis*, dans le Lib. grad., p. [77], où, sur les mots *et confitebor*, se retrouve le même fragment mélodique.
On doit également tenir compte des indications de timbre *Johanne* et *Mulierum* données par les manuscrits *Pf*, W^2 et *M*.

LXX

Que ferai, biau sire Dieus ? | Si mi ont navré si ieull | Que
Ne puet faillir a honour | Fins cuers qui bien amera : | D'amours
Descendentibus.

Digitized by Google

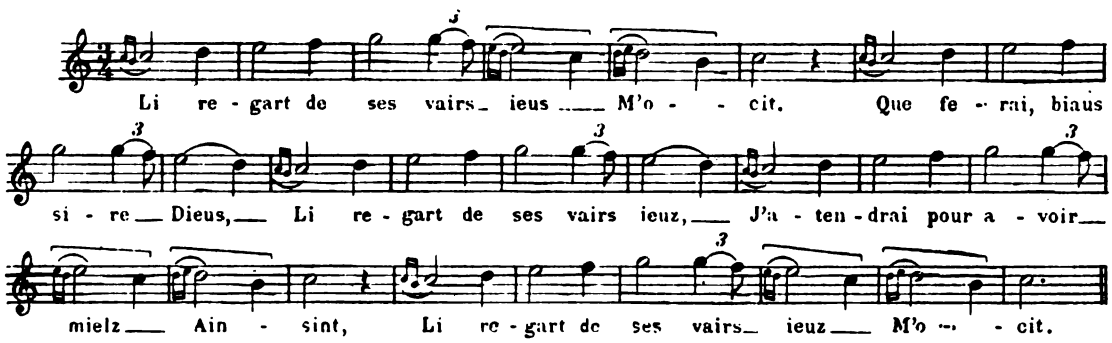
MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 45 r°.
En outre, cette composition paraît deux fois dans *M*, fol. 115 v°-116 r°, et fol. 194 v°-195 r°.

EDITION. — Stimming, 43.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité du tritos authente.
II. — Modes rythmiques : triple en 6e mode; motet en 1er mode et tenor *Descendentibus* en 5e mode imparfait, *ordo quartus*.
III.—Le tenor *Descendentibus* est un fragment mélismatique pris au verset *Ad te, Domine, clamavi... et ero similis descendentibus in lacum* du graduel *Salvum fac* du mercredi après le IIe dimanche de Carême. Lib. grad. p. 107.
IV. — La présence dans *B* du dernier vers du triple,

Li regart de ses vairs ieus m'ocit

permet de retrouver la musique d'un rondeau, dont le texte poétique a été reconstitué dans sa forme fixe par M. Rudolf Meyer, en appendice à la publication de M. Stimming, p. 179.



LXXI

Nus ne m'i pourroit conforter | Ne donner joie et soulas | Se
Nonne sui, nonne, laissiés m'aler, | Je
Aptatur.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 45 v°.

EDITION. — Stimming, 44.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité du tritos plagal.
II. —Modes rythmiques : triple et motet, 3e mode ; tenor du type *Aptatur* en 5e mode parfait et 3e mode parfait alternant, *ordo primus*.
III. —Voir au commentaire de la pièce XXIV un essai d'identification du tenor *Aptatur*.

LXXII

Cil s'entremet de folie | Qui contre amours vuelt parler, | Car
Nus hons ne pourroit savoir | Que c'est, d'amer par amours, | Car
Victime.

Digitized by Google

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 46 r°. — *M*, fol. 223 v°-224 r°.

EDITION. — Stimming, 45.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *ré*. Protos plagal.
II. — Modes rythmiques : triple et motet en 1er mode; tenor *Victime* en 1er mode, *ordo primus*.
III. — Le tenor *Victime*, d'un emploi assez rare, est le début de la prose du dimanche de Pâques, *Victime pascali laudes immolent christiani*. Lib. Grad. p. 217.

LXXIII

Navrés sui au cuer si tres doucement | Que
Navrés sui pres dou cuer sans plaie | D'un
Veritatem.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 46 v° — *M*, fol. 155 v°-156 r°.

EDITION. — Stimming, 46.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *fa-ut*. Tritos plagal.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 3e mode ; tenor du type *Veritatem* en 5e mode alternant avec le 3e mode.
III. — Voir le commentaire de la pièce XI pour l'identification du tenor.

LXXIV

Ypocrite pseudopontifices, | Ecclesie diri carnifices, | In
O quam sancta, quam benigna, | Fulget mater Salvatoris, | Laude
Et gaudebit.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 47 r°.
L'histoire de ce motet est quelque peu complexe : M. Ludwig l'a écrite dans l'article des *Sammelbaende der Internationalen Musik-Gesellschaft* (1906), que nous avons déjà cité à diverses reprises. Nous la résumons à notre tour.
La source est un mélisme d'*organum* sur le thème mélodique *Et gaudebit* : ce mélisme se trouve dans *F*, fol. 161 v°, et dans *Pb*, fol. 289.
Première famille. — De ce mélisme est issu le motet latin *Velut stella firmamenti*, que l'on rencontre : 1° dans *Pa*², fol. 117 r°, en forme de *motetus duplex*, c'est-à-dire sans la partie de triple, avec le tenor *Et gaudebit*, et 2° dans *F*, fol. 412 v°, accompagné cette fois du triple *Ypocrite pseudopontifices* et du même tenor.
Deuxième famille. — Sur ce même mélisme, devenu motet, d'autres paroles ont été encore adaptées : cette famille, formée par la juxtaposition du triple *Ypocrite*, d'un nouveau motet *O quam sancta, quam benigna* et du tenor *Et gaudebit*, a pour représentants directs les mss. *B* et *T*.
Le manuscrit de Montpellier est une branche de cette seconde famille : au fol. 63 v°-64 r°, sur le motet *O quam sancta* et le même tenor *Et gaudebit*, il substitue un triple en langue vulgaire *El mois d'avril qu'iver vait departant* | *Que cil oiseil*..... (Raynaud, I, p. 31) au triple latin primitif, sans en modifier la partie musicale.
Troisième famille. — On sait que dans la marge blanche du parchemin, le ms. *Pb* donne

Digitized by Google

l'incipit des motets adaptés sur les mélismes correspondants : or, en face d'un *organum duplum* sur ce même thème *Et gaudebit*, il indique le motet *Al cor ai une aligrance*. Ce motet nous est connu : il se trouve dans W^2, fol. 196 v°.

Quatrième famille. — Elle est constituée par le motet latin *Virgo, virginum regina,* | *Virga virens generosa,* | *Florens.....*, qui se trouve au fol. 187 v° du ms. W^2.

Cinquième famille. — Elle a pour unique représentant un autre motet latin *Memor tui creatoris* | *Eius vivas in timore* | *Intus...* qui nous a été conservé par le même manuscrit W^2, fol. 188 v°.

Si nous récapitulons les différentes phases qu'a traversées le motet étudié ici, nous verrons qu'au total il n'a pas subi moins de sept remaniements.

EDITIONS. — *Rep. hymn. a*) 27870. — *b*) 13546.
a) L. Delisle, *Annuaire-Bulletin*, p. 115 et Dreves, XXI, 202. — *b*) Mone, II, 410.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise. Voir la pièce X.

II. — Modes rythmiques : triple, 6e mode ; motet, 1er mode et tenor du type *Et gaudebit*, 5e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Voir à la pièce X l'identification du tenor.

IV. — La partie de motet est citée par l'Anonyme VII, comme exemple de motet du 1er mode sur un tenor du 5e mode, *notandum est quod motellus, cuiuscunque modi sit, debet iudicari de eodem modo de quo est tenor. Et ratio est, quia tenor est fundamentum motelli et dignior pars, et a digniori et nobiliori debet res denominari. Si ergo motellus est de primo modo sicut* O quam sancta, *et multi alii, et tenor est de quinto modo, motellus dicitur iudicari de quinto, quia una longa et una brevis in motello equipollent uni longe in tenore : quia quelibet longa in tenore valet unam longam et unam brevem per regulam supradictam in primo modo.* (*SS.* I. p. 379).

LXXV

O Maria, virgo davitica, | Virginum flos, vite spes unica, | Via
O Maria, maris stella, | Plena gracie, | Mater
Misit Dominus.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 48 v°.

Nous retrouvons ce motet à différentes étapes de sa formation : ainsi Pa^1, fol. 2 v°, nous donne simplement la partie de motet avec un tenor. Les mss. *F*, fol. 397 v°, et W^2, fol. 125 r°, ont cette composition en forme de *triplum*, avec les mêmes paroles aux deux parties de dessus.

Nous ajouterons que dans W^2, fol. 135 r°, le motet *Glorieuse Deu amie,* | *Dame de pitié,* | *Mere...* avec les mêmes paroles également aux deux parties de dessus, est le représentant en langue vulgaire du motet de Bamberg, qui nous occupe ici.

Enfin, ainsi que *B*, le ms. *M*, fol. 88 r°-89 v°, contient ce motet avec deux textes différents au triple et à la partie de motet.

EDITIONS. — *Rep. hymn. a*) 13227 — *b*) 13194.
b) Mone, II, 409. — Dreves, XX, 188.
De Coussemaker, *Art harmonique*, p. XVIII-23.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *fa*. Tritos authente.

II. — Modes rythmiques : triple, 6e mode ; motet, 1er mode; tenor du type *Misit* en 5e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Voir à la pièce XXVII l'identification de ce tenor. — Le ms. Pa^1 désigne ce même tenor par le timbre *Veritatem*, que nous avons déjà rencontré à la pièce XI. En effet, la ligne mélodique de ces deux tenors est la même.

IV. — Ces compositions ont été plusieurs fois citées par les théoriciens.

Digitized by Google

1° La partie de triple est déjà connue de Francon de Cologne : *Quintus autem modus, quando in discantu aliquo cum primo accipitur, pausationibus primi regulatur, longam et pausationem facit et notam ut hic :* O Maria virgo davitica. (*SS.* I, p. 127). Il faut entendre le 5e mode, dont il est parlé ici, au sens franconien, c'est-à-dire *ex omnibus brevibus et semibrevibus.*

Le théoricien connu sous le nom d'Aristote cite cette même pièce,comme un bon exemple de septième mode : souvenons-nous que cet auteur emploie une nomenclature des modes qui lui est propre. (*SS.* I, p. 280).

2° La partie de motet paraît déjà dans la *Discantus positio vulgaris.* On lit : *Aliquando vero tenor constat ex notis omnibus longis, sicut tenor moteti :* O Maria, maris stella. *Et tunc semper nota longa cum brevi de moteto, uni tantum note longe de tenore correspondet et e converso.* (*SS.* I. p. 96).

LXXVI

Tu decus es decoris | Et solamen miseris | Lux
O Maria, beata genitrix, | Flos honoris materque miseris | Tu
Nostrum.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol 49 v°.

Un premier remaniement de la partie de motet est attesté dans *W*², fol. 186 r°, qui remplace par un texte latin nouveau, *O radians stella pre ceteris...* le texte de la partie de motet de *B*.

Nous connaissons, en outre, deux imitations en langue vulgaire de cette composition : la première est conservée dans *W*², fol. 204 v°-205 r°, en forme de triple, la seconde est un remaniement en *quadruplum* de la précédente composition, elle se trouve dans *M*, fol. 23 v°-24 r°.

M. Qui la vaudroit lonc tans de fin cuer amer | Et
*W*². Qui d'amors velt bien joïr | Et guerredon
Qui longuement voudroit joïr d'amors, | Il n'est
Nostrum.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise. Le verset alléluiatique auquel est emprunté le tenor appartient au tetrardos authente.

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 3e mode ; tenor *Nostrum* en 5e mode parfait, *ordo primus.*

III. — Le tenor *Nostrum* est pris à l'alleluia *Pascha nostrum* du jour de Pâques. Lib. Grad. p. 217.

IV. — La partie de motet est citée dans la *Discantus positio vulgaris*, comme exemple d'un tenor en cinquième mode joint à un motet en troisième mode (*SS.* I, p. 97).

Aristote se sert du début de cette même pièce pour expliquer la valeur de deux brèves entre deux longues dans le troisième mode (*SS.* I, p. 271) et, une autre fois, il y revient encore dans son explication des modes (*ibid.*, p. 280).

LXXVII

Condicio nature defuit | In filio quem virgo genuit, | Contagio
O nacio nephandi generis, | Cur gracie donis abuteris | Multiplici
Mane prima.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol 49 v°.

Deux autres mss. nous ont conservé cette même pièce : *M*, fol. 87 v°-88 r°, et *Pf*, fol. 11 v°.

Digitized by Google

EDITIONS. — *Rep. hymn. a*) 3731. — *b*) 13302. — *c*) 11064.
De Coussemaker, *Art harmonique*, p. x-14.
W. Niemann, *ouvr. cité*, p. 126 et ss.
Fac-similé dans l'édition photographique du *Roman de Fauvel* par P. Aubry, pl. XI v° et XII r°.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *ré*. Protos authente.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 3e mode ; tenor *Mane prima* en 3e mode parfait, *ordines* mélangés.
III. — Le tenor *Mane prima* est le début d'une prose de Pâques *Mane prima sabbati, surgens Dei filius, nostra spes et gloria*..... qu'on trouvera, entre autres, dans le ms. lat. 14452, de la Bibliothèque Nationale de Paris.
IV. — Cette partie de motet est signalée par l'auteur de la *Discantus positio vulgaris*, comme faisant coïncider un tenor du 3e mode avec un motet du même mode (*SS*. I, p. 97).
On peut apprécier que cette composition est relativement ancienne.

Le motet *O nacio nefandi generis* est dirigé contre les Juifs. Un commentaire historique de cette pièce serait à lui seul un livre d'histoire, il y aurait à l'entreprendre, une témérité dont nous nous garderons. L'expression *gens perfida* résume la pensée du moyen âge, dont l'opinion, il importe de le dire, fut formée par l'hostilité des gens d'église autant que par la rapacité et la mauvaise foi du Juif, dont l'usure, au treizième siècle, fut la principale occupation et la raison d'être au milieu des populations chrétiennes, auxquelles le droit canonique interdisait le commerce de l'argent. Rappelons-nous qu'en 1223, de concert avec les archevêques, les évêques et les barons du royaume, Louis VIII annula d'un coup pour l'avenir, à dater de la Toussaint de cette année, les obligations d'intérêts contractées envers les Juifs, déclara déchus les titres dont la date remontait à plus de cinq ans et ordonna que les fonds prêtés seraient remboursés, non aux Juifs prêteurs, mais aux seigneurs dont ces Juifs relevaient. Il fallait donc se hâter d'appliquer aux Juifs l'épithète de *gens perfida*, pour que l'adresse n'en fut point changée.

Nombre de séquences au moyen âge sont le reflet de cette opinion : ainsi, en différents endroits, dans l'office de Pierre de Corbeil, il est fait mention des Juifs, c'est la *gens rea*, la *gens digna supplicio* (VILLETARD, *ouv. cité*, p. 111). On ne craignait pas dans ces pièces de leur reprocher leur incrédulité et de stigmatiser la perfidie judaïque. Nous ne sortirons pas du cadre strict d'une étude musicologique, en rappelant ici la strophe supprimée de la séquence *Victime paschali :*

Credendum est magis soli
Marie veraci,
Quam Iudeorum
Turbe fallaci.

On trouvera, entre autres, dans les ouvrages suivants, un tableau de la situation des Juifs en Occident, au moyen âge :
GRAETZ. — *Geschichte der Juden*. Leipzig, 1856, II vol.
REINACH (Th.). — *Histoire des Israélites depuis l'époque de leur dispersion jusqu'à nos jours*. Paris, 1885.
DEPPING (G.-B.). — *Les Juifs dans le moyen âge*. Paris, 1834.
La lecture de ces ouvrages fera ressortir combien cet appel à la conversion, qui termine notre motet, est conforme à la mentalité ecclésiastique du treizième siècle : l'Eglise n'a point été portée à persécuter le Juif, elle a plutôt cherché à le convaincre et à le convertir.

LXXVIII

D'amer ne me fain je pas | Et pour ce si vuill chanter, | Onques
Onques d'amer ne fui las | N'encor ne m'en plain je pas, | N'onques
Aperis.

Digitized by Google

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 50 v°.

M, fol. 221 v°-222 r°, nous donne cette même composition, mais il y a de fortes variantes entre les textes de *M* et de *B*.

EDITION. — Stimming, 47.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise. Notons cependant que, sous sa forme originale, la mélodie du tenor est un tetrardos authente.

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode ; tenor *Aperis* en 1er mode parfait, *ordo secundus*, et 5e mode parfait, *ordo primus*, alternant. (1er mode franconien.)

III. — Le tenor *Aperis* est le verset *Aperis tu manum tuam*, du graduel *Oculi omnium* de la fête du Saint-Sacrement et du xxe dimanche après la Pentecôte. Lib. Grad. p. 287.

IV. — Nous signalerons la reprise, à la partie de triple, de la mélodie initiale de la partie de motet.

LXXIX

De facili contempnit omnia | Qui de morte semper excogitat | Sed
Propositum quidem negocii | Est hominis finem respicere | Qui
Egregie.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 51 r°.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise.

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 3e mode ; tenor *Egregie* en 5e mode (doubles longues).

III. — Le tenor *Egregie* n'a pu être identifié : il n'a point en tout cas l'allure d'une mélodie liturgique.

LXXX

En non Dieu, que que nus die, | Quant voi l'erbe vert et le tens cler | Et
Quant voi la rose espanie, | L'erbe vert et le tens cler | Et
Nobis.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 52 r°. — *M*, fol. 145 v°-146 r°.

EDITION. — Stimming, 48.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *ré*. Protos authente.

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode ; tenor *Nobis* en 1er mode parfait, *ordo primus*.

III. — Le tenor *Nobis* est pris au verset alléluiatique *Dies sanctificatus illuxit nobis : venite gentes*, du jour de Noël. Lib. Grad. p. 34. — Nous remarquerons que dans *M*, ce motet porte une autre indication de tenor, *Eius in Oriente*, qui vient du verset alléluiatique *Vidimus stellam eius in Oriente* de l'Epiphanie. Lib. Grad. p. 52. La ligne mélodique est la même.

IV. — L'écriture musicale de cette pièce est intéressante et dénote une grande habileté de la part du musicien. Il faut d'abord signaler une imitation bien conduite entre les mesures 8 et 15. En second lieu, les deux premiers membres de phrase du début du triple deviennent les deux derniers de la partie de motet et, inversement, les deux premiers de la partie de motet réapparaissent à la fin du triple.

Digitized by Google

LXXXI

Mout me fu griés li departirs | De m'amiete, | La
Robins m'aimme, Robins m'a, | Robins m'a demandee, si m'ara; | Robins
Portare.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 52 v°. — *M*, fol. 292 r°.

EDITIONS. — Stimming, 49.
De Coussemaker, *Art harmonique*, p. LVI-71.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise.
II. —Modes rythmiques : triple, 6e mode ; motet, 2e mode; tenor du type *Portare* en 2e mode, développé mélodiquement.
III. — Nous avons donné au commentaire de la pièce XIX l'identification de ce tenor.
IV. — On remarquera le rapport de la partie de motet *Robins m'aimme, Robins m'a* avec la chanson qui ouvre le *Jeu de Robin et Marion*. Voir l'édition de De Coussemaker.
V. — Les deux premières distinctions mélodiques de la partie de motet se répètent à la fin de la pièce sur les mêmes notes du tenor, mais avec un développement différent du triple.

LXXXII

Il n'a en toi sens ne valour, | Robins, ne courtoisie, | Qui
Robins, li malvais ouvriers, | A escondit s'amie, | Qui
Omnes.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 53 r°. — *M*, fol. 214 v°-215 r°.

EDITION. — Stimming, 50.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *fa*. Tritos authente.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode ; tenor du type *Omnes*1 en 5e mode parfait, *ordo primus*.
III. — Le tenor *Omnes*1 a été identifié à la pièce XX.

LXXXIII

Douce dame par amours, | Virge, mere au roi souvrain, | Pour
Salve, virgo virginum, | Dei plena gracia, | Verum
Cumque.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 53 r°.
Le même motet se retrouve dans *M*, fol. 191 v°-192 r°, mais la partie de motet remplace le texte latin par un autre en langue vulgaire, *Quant voi l'erbe reverdir*, qui a été édité dans le recueil de G. Raynaud, I, p. 126. Le motet se rencontre encore dans *V*, fol. 127.

EDITION. — Stimming, 51.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité du protos authente.

Digitized by Google

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 2e mode; tenor *Cumque* en 2e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Nous avons donné dans notre commentaire de la pièce LXIII l'identification du tenor.

LXXXIV

Ave, lux luminum, | Ave, splendor et lux Ecclesie, | Specie
Salve, virgo, rubens rosa, | Sola Xristi parens gloriosa, | Fulgida
Neuma.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 53 v°.

Nous trouvons le triple de cette composition dans *Pa*1, fol. 2 v°, mais le tenor n'y paraît point ; la partie de motet et son tenor se rencontrent dans *Pa*2 , fol. 118 r°.

Le texte de *M*, fol. 93 v°-94 r°, est conforme à celui de *B*.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *ré*. Protos authente.

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 3e mode ; tenor *Neuma* en 5e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Nous avons là la formule ordinaire, *neuma*, du 1er mode ecclésiastique, telle qu'on la trouve dans les traités des théoriciens : le *neuma*, on le sait, est à la suite de l'antienne une sorte de petite vocalise, qui constitue en quelque manière la récapitulation du ton précédent. « C'est comme une sorte d'abrégé de l'antienne ou une récapitulation des sons principaux qui la composent ». (Lebeuf, *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, p. 239. Paris, 1741). Le *neuma*, qui a été pris ici pour thème mélodique du tenor, se trouve dans Walter Odington, (*SS*. I, p. 219) comme formule, *nonannoeane*, du premier mode.

LXXXV

O miranda Dei karitas, | Per peccatum cecidit | Homo
Salve, mater salutifera, | Claritatis speculum, | Tu
Kyrie.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 54 r°.

La partie de motet se retrouve dans *Mu*, fol. 75 r°.

EDITIONS. — *Rep. hymn. b*) 18042. — *b*) Mone, II, 213.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité du tritos plagal.

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode ; tenor *Kyrie*2 en 5e mode, tantôt parfait, tantôt imparfait, *ordines* mélangés.

III. — Le *Kyrie*, qui sert de thème mélodique au tenor, est celui des semi-doubles. Lib. Grad. p. 30*.

LXXXVI

Ave, plena gracie, | Fundamentum leticie, | Speculum
Salve, virgo regia, | Flos virginum, | Celi
Aptatur.

Digitized by Google

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 54 v°.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *fa-ut*. Tritos plagal.
II. — Modes rythmiques. Cette composition, infiniment curieuse au point de vue rythmique, est étudiée avec quelques développements dans le chapitre où il est traité du rythme binaire.
III. — Pour l'identification du tenor *Aptatur*, voir la pièce XXIV.

LXXXVII

Salve, virgo Katherina, | Regis filia, | Urbe
Sicut solis radium | Quoddam corpus pervium | Videt
Hec dies.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 55 r°.
Les mss. *M*, fol. 126 v°-127 r°, et *W*2, fol. 198 v°-199 r°, nous ont conservé un remaniement en langue vulgaire de ce motet avec les *incipit* suivants :

Lonc tans ai mise m'entente | En amer loiaument | Cele
Au comencement d'esté | Que naist la flor ou vert pré, | Amors
Hec dies.

La partie de motet, *Au comencement d'esté*, se trouvait déjà avec son tenor dans *N*, fol. 186 r°, et *R*, fol. 207 r°.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode ; tenor du type *Hec dies* en 1er mode parfait, *ordo primus*, alternant avec quelques passages en 5e mode.
III. — Voir la pièce XXI pour l'identification du tenor.

LXXXVIII

Tanquam agnus ductus ad victimam | Crucem
Tamquam suscipit | Vellus pluviam | Ita
Tamquam.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 55 v°.
La partie de motet *Tamquam suscipit* | *Vellus* apparaît avec son tenor dans *W*2, fol. 154 v°.
Le ms. *W*2 renferme, une seconde fois, ce motet au fol. 205 v°-206 r°, mais en forme de triple et la troisième partie, au lieu du texte latin de Bamberg, *Tanquam agnus*, chante une composition en langue vulgaire, *Quant nest la flor en la pree*, | *Que l'erbete et la rousee* | *Contre*... Cette transformation du motet primitif nous amène à en reconnaître une autre, que *M*, fol. 46 v°-47 r°, fait subir à ce même motet, devenu un quadruple :

M
Qui voudroit feme esprover | N'i porroit
Deboinerement | Atendrai merci ; | Cors
Quant naist la flour en la pree, | Que l'erbete
Tanquam.

Digitized by Google

EDITION. — *Rep. hymn. b*) 20005.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 2e mode; tenor *Tanquam* en 2e mode parfait, *ordines* mélangés.
III. — Le tenor *Tanquam* est le verset *Tanquam sponsus Dominus* du répons de Noël *Descendit de celis*. Processionale monasticum, p. 27. Nous observerons que sur ce même répons ont été adaptés des tropes dits *de fabrice mundi*.

LXXXIX

Se j'ai servi longuement | Amours bien et loialment, | Or
Trop longuement m'a failli | Ma dame d'avoir merci, | Si
Pro patribus.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 56 r°.
La partie de motet se rencontre seule, accompagnée toutefois de son tenor, dans *N*, fol. 179, et *R*, fol. 205. Le motet, sous sa forme définitive, existe, en plus de *B*, dans *M*, fol. 127 v°-128 r°, dans *C*, fol. 39, et dans *W*2, fol. 199 v°-200 r°.
Nous remarquerons, en outre, qu'un motet de *W*2, fol. 176 r°, *Regis veri regia* | *Recolit in gloria* | *Virginis*... avec le tenor *Pro patribus*, est le représentant latin du motet de Bamberg, dont nous nous occupons ici.

EDITION. — Stimming, 52.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *fa-ut*. Tritos authente.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 2e mode ; tenor *Pro patribus* en 2e mode parfait, *ordo primus*.
III. — Le tenor *Pro patribus* vient du graduel de la messe votive des saints apôtres Pierre et Paul, *Pro patribus tuis nati sunt tibi filii*. Lib. Grad. p. [81].

XC

Je m'en vois, ma douce amie, | Si vous lais, | Ce
Tels a mont le cuer hardi | En cuidier et en penser, | Qui
Omnes.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 56 v°. — Dans la même forme, *M*, fol. 118 v°-119 r°.

EDITION. — Stimming, 53.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité du tritos plagal.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode; tenor du type *Omnes*[1] en 1er mode parfait, *ordo primus*, alternant avec un 5e mode imparfait, de même ordre.
III. — Voir l'identification du tenor au commentaire de la pièce XX.

XCI

Tant mi plaist a vous penser, | Fins cuers savourous et dous, | Ce
Tous li cuers me rit de joie | De vostre biauté veir ; | Mais
Omnes.

Digitized by Google

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 57 r°. — *M*, fol. 157 v°-158 r°.

EDITION. — Stimming, 54.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité du tritos plagal.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode ; tenor du type *Omnes*[1] en 1er mode parfait, *ordo primus*, alternant avec un 5e mode imparfait de même *ordo*.
III. — Voir l'identification du tenor au commentaire de la pièce XX.

XCII

Je ne chant pas par renvoiserie | Ne par jolieté, | Car
Talens m'est pris de chanter | Pour celi que j'ai tant amee ; | Dieus !
Optatur.
Omnes.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 57 v°.

EDITION. — Stimming, 55.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité du tritos plagal.
II. — Modes rythmiques : triple, 6e mode ; motet, 1er mode ; les deux tenors du type *Aptatur* et *Omnes* sont en 1er mode parfait, *ordines* mélangés.
III. — Voir au commentaire de la pièce XXIV l'identification du tenor *Optatur* et à celui de la pièce XX l'identification du tenor *Omnes*.
IV. — Le cas d'un motet construit sur un double tenor est extrêmement rare au XIIIe siècle et, en ce qui nous concerne, nous n'en connaissons point d'autre exemple. A l'âge suivant, dès l'époque de Guillaume de Machaut, ce procédé se généralisera et nous aurons les motets à quatre parties, avec deux voix aux dessus, un tenor et un contratenor, qui viendra compléter l'édifice contrapontique.

XCIII

Amours qui vient par mesage | Ne porroit longues durer ; | Pour
Toute soule passerai | Le bois ramé, | Puis que
Notum.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 58 r°.

EDITION. — Stimming, 56.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité du tritos plagal.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode ; tenor *Notum* en 1er mode parfait, *ordo primus*.
III. — Le tenor *Notum* est vraisemblablement le verset *Notum fecit Dominus* du graduel *Viderunt omnes*, mais le thème mélodique reste à identifier.

XCIV

Virgo Maria, mater speciosa, | Celestis regni es porta gloriosa, | Paradisi
Virgo gloriosa, forma virginalis, | Virginum
Letabitur.

Digitized by Google

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 58 v°.
Ce motet se retrouve dans *M*, fol. 68 v°-69 r°, et dans *Tu*, fol. 32 r°, avec cette différence que le triple porte un texte en langue vulgaire, *Dos rossignoles jolis*, que G. Raynaud a publié dans son recueil, t. I, p. 35.

EDITIONS. — *Rep. hymn. b*) 21796.
b) Mone, II, 419.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise.
II. — Modes rythmiques : triple, 6e mode ; motet, 1er mode ; tenor du type *Letabitur* en 5e mode parfait, *ordo primus*.
III. — Le tenor *Letabitur* est pris au verset alléluiatique *Domine, in virtute tua letabitur rex*, du ve dimanche après la Pentecôte. Lib. Grad. p. 306.

XCV

Res nova mirabilis, | Virgo semper amabilis, | Virgo
Virgo, decus castitatis, | Virgo regia, | Virgo
Alleluya.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 59 v°.
Les éléments de ce motet se trouvent séparément dans le double ms. de l'Arsenal : *Pa*[1], fol. 2 r°, a conservé le triple *Res nova mirabilis*, tandis que *Pa*[2], fol. 119 r°, nous donne le motet et son tenor. *M*, fol. 96 v°-97 r°, offre la même disposition que *B*.

EDITIONS. — *Rep. hymn. a*) 17337 —*b*) 21758.
De Coussemaker, *Art harmonique*, p. XII-17.
Wooldridge (H. E.), *The Oxford History of music*, t. I, p. 376.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité du tritos plagal.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode ; tenor *Alleluya*[III] en 1er mode parfait, *ordines* mélangés.
III. — Ce tenor *Alleluya*[III] est un de ceux que nous n'avons pu réussir à identifier.
IV. — La partie de motet de cette composition est citée par l'auteur de la *Discantus positio vulgaris*, au passage suivant : *Et primo de primo modo : cuius quidem tenor aliquando concordat cum moteto in notis, sicut hic* : Virgo decus castitatis. *Et tunc semper nota longa de moteto note longe correspondet de tenore et brevis brevi et e converso.* (*SS.* I, p. 96).

XCVI

O mitissima virgo Maria, | Posce tuum filium | Ut
Virgo virginum, | Lumen luminum, | Reformatrix
Hec dies.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 60 r°.
M, fol. 80 v°-81 r°, offre la même disposition que *B*, mais, à la place du triple *O mitissima*, *M* met un texte en langue vulgaire *Quant voi revenir* | *D'esté la saison...*, publié par G. Raynaud, t. I, p. 43.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise.

Digitized by Google

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode ; tenor du type *Hec dies* en 1er mode parfait, *ordo primus*.

III. — Nous avons identifié le tenor *Hec dies* au commentaire de la pièce XXI.

XCVII

Castrum pudicicie, | Numinis triclinium, | Spes
Virgo viget melius |Dum peperit, | Sed
Flos filius.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 60 v°.

Ce motet a été plusieurs fois remanié sur des paroles en langue vulgaire. Tout d'abord, *N*, fol. 186 r°, et *R*, fol. 206 v°, nous donnent sur la mélodie de *Virgo viget melius* un motet à deux parties, *L'autrier jouer m'en alai* | *Par .1. destour ;* | *En...* avec le tenor *Flos filius*. *W*², fol. 206 v°-207 r°, ajoute un triple, dont les paroles sont différentes de celles du motet et enfin *M*, fol. 26 v°-27 r°, transforme cette composition en un quadruple.

M. Plus bee que flor | Est, ce m'est avis, | Cele
*W*² Quant revient et fuelle et flor | Contre
N et *R* L'autrier jouer m'en alai | Par .1. destour ; | En
Flos.

De Coussemaker a publié ce quadruple dans l'*Art harmonique*, p. CIV-122.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *la*. Protos plagal.

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode; tenor *Flos filius* en 1er mode parfait, *ordo secundus*.

III. — Voir à la pièce XLI l'identification du tenor.

IV. — Francon de Cologne cite le début de *Virgo viget melius*, comme un exemple de l'imperfection de la *longa*, qui, devant une brève, prend une valeur de deux temps (*SS*. I, p. 119).

Une seconde fois, Francon cite la même composition, à propos des intervalles usités dans le déchant, en raison de la tierce mineure, qui se trouve à la première rencontre du motet avec son tenor, *aut discantus incipit..... in semiditono*. (*SS*. I, p. 132).

XCVIII

Salve, virgo nobilis, | Maria, | Virgo
Verbum caro factum est
Et veritate.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 61 r°.

On trouvera ce même motet dans *M*, fol. 320 v°, et dans *C*, fol. 35 v°.

EDITIONS. — *Rep. hymn. a*) 18289 — *b*) 21348.

De Coussemaker, *Art harmonique*, p. XXX-37.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité du tetrardos authente.

II. — Modes rythmiques : triple et motet, 3e mode ; tenor *Et veritate* en 5e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Dans le ms. *M*, le tenor de ce motet est désigné par le mot *Verbum*, ici par les mots *Et veritate*. Ces indications ne sont pas contradictoires, elles concordent également

Digitized by Google

avec le texte de la partie de motet. La conclusion est que le tenor de cette pièce est emprunté au répons *Verbum caro.... plenum gratie et veritatis* de la fête de Noël. Dom Beyssac, *article cité*, remarque que la mélodie de ce tenor est celle qui est affectée au répons *Verbum caro* dans les manuscrits allemands, qu'on ne la chantait point dans les églises de France et qu'il faut, par voie de conséquence, admettre que l'auteur de ce motet était allemand lui-même.

XCIX

Veni, virgo beatissima, | Veni, virgo honestissima, | Esto
Veni, sancte Spiritus, | Veni, lux gracie, | Veni
Pneuma.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 61 r°. — *M*, fol. 92 v°-93 r°.

EDITIONS. — *Rep. hymn. a*) 21279 — *b*) 21255.
De Coussemaker, *Art harmonique*, p. XXXII-39.
Wooldridge (H. E.), *The Oxford History of Music*, t. I, p. 378.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *ré*. Protos authente.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode ; tenor *Pneuma* en 5e mode parfait, *ordo primus*.
III. — Cette formule de neume est celle du deuxième ton : elle se trouve dans tous les *Tonale*. Il semble que le choix du tenor *Pneuma*, qui est l'équivalent grec du latin *spiritus*, ait été déterminé par le texte de la partie de motet. Le musicien a simplement joué sur les mots.

C

O quam necessarium | Vestrum est officium, | Causarum
Venditores labiorum, | Fleant advocati, | Qui
Domino.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 61 v°.
La partie de motet paraît seule dans *Le*, fol. 56 v°. Elle figure, en outre, dans le ms. *Add.* 3091 du Musée Britannique, fol. 2 (voir *Romania*, VII, 100).

EDITIONS. — *Rep. hymn. b*) 34359.
Dreves, XXI, 203. — Meyer (Paul), *Documents manuscrits de l'ancienne littérature de la France*, p. 42.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *ré*. Protos.
II. — Modes rythmiques : triple et motet, 1er mode; tenor *Domino* " en 5e mode parfait, *ordo primus*.
III. — Le tenor *Domino* " a été identifié à la pièce XXXI.
IV. — La partie de motet *Venditores labiorum* figure dans le ms. *Le* : on pourrait donc la considérer comme une composition de Philippe de Grève, si des raisons que nous allons exposer n'étaient là pour nous faire hésiter dans cette attribution.

Cette pièce clôture, dans le manuscrit de Bamberg, la série des motets : notre recueil finit ainsi sur une note plaisante. Aussi bien, chacun des deux textes des dessus pourrait-il être intitulé *de advocatis*, car, tandis que la partie de motet fait une satire violente de la corporation, le triple chante au contraire un pompeux éloge des avocats. C'est une transposition de l'apologue d'Esope : l'avocat, en tout temps, est le plus utile ou le pire des rouages sociaux, comme la langue est la meilleure ou la plus détestable de toutes les choses.

Digitized by Google

Mais ne pouvons-nous aller plus loin et chercher s'il n'est pas possible de dater cette composition ?

Il faut se souvenir que c'est à la fin du douzième siècle, lors de la renaissance des études juridiques, que dans les tribunaux ecclésiastiques apparaissent les avocats proprement dits. Auprès des officialités organisées en France par les évêques, se forma une corporation d'*advocati*, chargés, outre la plaidoirie, de la rédaction des principaux actes de la procédure et notamment du *libellus* ou demande introductive d'instance.

Les *Etablissements de saint Louis*, de 1270, sont la plus ancienne des ordonnances de la royauté qui fasse mention des avocats ; le chapitre XIV contient plusieurs des règles qu'ils devaient observer dans leurs fonctions : c'est ainsi que, pendant la durée du procès, l'avocat ne devait à aucun moment débattre avec son client la somme de ses honoraires.

Nous pouvons penser que des abus avaient dû s'introduire dans l'exercice de la profession, car, en 1274, au concile de Lyon, une constitution du pape Grégoire X fixe à un maximum de 20 livres tournois par affaire les honoraires des avocats (1) et, la même année, une ordonnance de Philippe le Hardi, en date du 23 octobre 1274, visiblement inspirée des décisions du concile de Lyon, dispose que les honoraires des avocats ne pourront excéder 30 livres tournois, que ceux-ci jureront de ne rien exiger en sus, qu'ils renouvelleront ce serment tous les ans et que cette ordonnance sera lue tous les ans aux assises (2). En 1291, ces prescriptions furent confirmées par une ordonnance de Philippe le Bel.

Nous n'irons pas jusqu'à croire que pour exciter un poète à écrire un éloge ou une satire des avocats, il ne fallait pas moins qu'un canon de concile ou l'ordonnance d'un roi de France: certes, l'éclosion d'un motet pouvait avoir des causes plus modestes, moins lointaines, et Philippe de Grève, qui mourut en 1237, avait eu assurément sous les yeux, quarante ans avant le concile de Lyon, le spectacle des mêmes abus qui entraînèrent la réglementation de Grégoire X et de Philippe le Hardi. Le chancelier de l'Eglise de Paris avait un tempérament assez combattif pour écrire de lui-même ce pamphlet sur les avocats de son temps, sans qu'il fût pour cela besoin de l'intervention d'un pape ou d'un roi.

Mais il y a autre chose, il y a cette coïncidence curieuse que les deux seules pièces latines du manuscrit de Bamberg, qui n'aient pas une destination religieuse ou une portée morale, l'une sur les bigames, l'autre sur les avocats, sont inspirées toutes deux par une constitution du concile de 1274.

Si cette conclusion est exacte, si ces deux motets ont été composés postérieurement au concile de Lyon, il faut admettre que cette dernière pièce n'est point l'œuvre de Philippe de Grève, contrairement aux indications du manuscrit Egerton et que, si le manuscrit de Bamberg a été, comme nous le croyons, copié à la fin du treizième siècle sur un original du temps de Jean de Garlande, le scribe y a introduit au moins deux compositions de date sensiblement plus récente.

CI

Deus in adiutorium.

MANUSCRITS. — Bamberg, fol. 62 v°. — *M*, fol. 1, et *Tu*, dans un folio non numéroté, en tête des motets.

(1) XIX. De postulando.

Ceterum ne cupiditatis ardor aliquos ad hec salubria statuta contemnenda precipitet, districtius inhibemus ne aliquis advocatus in quacumque causa ultra viginti libras turonenses recipere, salarii nomine, vel etiam sub palmarii colore, presumat.

(*Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio* de Mansi, t. XXIV, col. 94).

(2) ..... Circa advocatorum vero salaria duximus statuendum quod pro modo litis et advocatorum peritia competens salarium recipiatur, ita tamen quod pro quacumque causa movenda, de cetero coram nobis seu coram vobis seu coram nostris iusticiariis ante dictis pro tota causa summam triginta librarum turonensium unius advocati salarium non excedat.

(*Ordonnances des rois de France de la troisième race*, t. I, p. 300).

Jacques Godefroy remarque dans son traité *De salario*, cap. I, n° 6, que le paiement appelé *merces* concernait les métiers manuels et *salarium*, salaire ou honoraire, les professions libérales.

En outre Beaumanoir, dans les *Coutumes du Beauvoisis*, ch. V, nous apprend que par l'ancien usage de France les avocats avaient une action pour se faire payer leurs honoraires.

Digitized by Google

Nous rencontrons le tenor original de ce *conductus* dans l'office de Pierre de Corbeil pour la fête de la Circoncision : il y est noté à une voix. Cf. le ms. de Sens publié par l'abbé H. Villetard, *Office de Pierre de Corbeil improprement appelé* « Office des fous », au tome IV de la *Bibliothèque musicologique* (Paris, Picard, 1907), à la page 131. On voit que ce *conductus* est en réalité un trope sur *Deus in adiutorium intende* : l'auteur a supprimé quelques mots du texte liturgique.

EDITION. — De Coussemaker, *Art harmonique*, p. VII-II.
H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, première partie, tome II, p. 158 Leipzig. 1905.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *sol* avec sensible, qui rapproche de notre majeur moderne la modalité du tetrardos authente.
II. — Modes rythmiques : les trois parties sont en deuxième mode.
III. — Cette pièce se trouve dans le ms. *B* en manière de supplément. Elle appartient à la famille des *conductus* à trois parties, et non, comme De Coussemaker l'avait cru, à celle des pièces d'*organum*.
IV. — Il y a dans le ms. *M*, en tête du huitième fascicule, fol. 350, une autre composition à trois voix sur les mêmes paroles, mais la musique en est différente.

CII

Neuma.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 62 v°.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Ton de *ré*. Protos.
II. — Modes rythmiques : parties de dessus en 3e mode ; tenor du type *Neuma* en 5e mode parfait, *ordo primus*.
III. — Le tenor *Neuma* a été identifié au commentaire de la pièce LXXXIV.

CIII

Virgo.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 63 r°.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité incertaine. Voir la pièce XXXII.
II. — Modes rythmiques : parties de dessus en 3e mode ; tenor du type *Virgo* en 5e mode parfait, *ordo primus*.
III. — Nous avons donné, à la pièce XXXII, l'identification de ce tenor.

CIV

In seculum longum.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 63 v°.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise.

Digitized by Google

II. — Modes rythmiques : parties de dessus en 3e mode ; tenor du type *In seculum* en 5e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Voir à la pièce XII l'identification de ce tenor.

IV. — Nous retrouvons cette composition au fol. 1 v° du ms. de Montpellier, avec l'addition d'une partie vocale de quadruple, qui se chantait sur les paroles : *Ja n'amerai | Autre que cele que j'ai | De fin cuer*... De Coussemaker, qui l'a publiée dans l'*Art harmonique*, p. XCII-45, l'identifie avec le hoquet *In seculum* signalé par l'Anonyme IV (*SS.* I, p. 350), comme étant l'œuvre d'un artiste espagnol. Voir la pièce CVI.

CV

In seculum viellatoris.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 63 v°.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise.

II. — Modes rythmiques : les trois parties sont en 1er mode.

III. — Voir à la pièce XII l'identification du tenor.

IV. — Nous considérons comme très précieuse la mention qui figure au titre de cette pièce : c'est un intéressant et rare exemple de musique instrumentale pure en style polyphonique au treizième siècle. On peut s'imaginer qu'un trio de vièles exécutait cette composition.

CVI

In seculum breve.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 64 r°.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise.

II. — Modes rythmiques : les trois parties sont en deuxième mode.

III. — Voir à la pièce XII l'identification du tenor.

IV. — Comme l'*In seculum longum* qui précède, cette composition se retrouve dans le manuscrit de Montpellier, fol. 2 v°, et une partie vocale de quadruple lui a été également adaptée.

Il est curieux de remarquer que, malgré la différence des modes, — ici un second, là un cinquième mode, — la ligne mélodique reste la même. Cette pièce est une variation rythmique sur l'*In seculum longum*.

V. — Nous ignorons le nom de l'auteur, mais nous savons, ce qui n'est point pour nous surprendre, que c'était un déchanteur parisien qui avait remanié l'œuvre d'un confrère espagnol. C'est à cette pièce qu'il faut rapporter le texte suivant de l'Anonyme IV : *Exemplum pausationis semibrevis patet eis qui sciunt reducere vel facere mutando de uno modo alium, ut illi qui dicunt secundum modum de quinto et reducunt superiorem vel superiores ad eumdem modum secundum velut quidam Parisienses fecerunt et adhuc faciunt de* In seculum *le* Hoquet *gallice quod quidam Hispanus fecerat. Et talis pausatio supradicta semis pausatio dicitur*. (*SS.* I, p. 350). Voir la pièce CIV.

CVII

In seculum d'Amiens longum.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 64 r°.

Digitized by Google

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise.

II. — Modes rythmiques : les deux parties de dessus sont en 3e mode et le tenor en 5e mode parfait, *ordo primus*.

III. — Voir à la pièce XII l'identification du tenor.

L'histoire de la maîtrise de la cathédrale d'Amiens reste encore à écrire: cependant, nous savons que la Picardie avait suivi le beau mouvement de renaissance musicale, qui, parti de l'Ile-de-France, dès le milieu du treizième siècle, avait peu à peu gagné les diocèses avoisinants, ceux du nord surtout. Des manuscrits provenant des cathédrales de Laon, de Cambrai et de Tournai, ne laissent aucun doute à ce sujet.

Le *Cartulaire du Chapitre de la Cathédrale d'Amiens*, publié au tome XIV des *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie* (Amiens, 1905), nous fait entrevoir, dès le douzième siècle, l'existence d'une *scola cantorum* à cette cathédrale : en effet, parmi les témoins d'une charte de Thierry, évêque d'Amiens, de 1146, à la suite des sous-diacres, figurent des enfants (*ibid.*, p. 37) et nous pouvons relever dans les signatures au bas des actes le nom de quelques-uns des préchantres de la cathédrale, Rogerius, Fulco, Hugo, Guarinus, Evrardus, Ypolitus, etc., pendant cette période.

Une charte de la veille de Pâques, en l'année 1218, d'Evrard de Fouilloy, évêque d'Amiens, le même qui jeta les fondements de la cathédrale actuelle, institue les dignités de chantre, de maître des écoles et de pénitencier dans cette église. A propos de la première charge, il y a plusieurs dispositions concernant le chant et les enfants de chœur (*ibid.*, p. 197).

D'autres pièces, l'une de 1233 (*ibid.*, p. 281), l'autre de 1261 (*ibid.*, p. 425), témoignent d'une grande sollicitude pour la beauté du chant dans le sanctuaire et portent des peines contre les chanoines et les clercs, qui feraient aux offices des absences trop souvent répétées, ou qui, présents, seraient muets dans leurs stalles, comme des statues, *si muti in stallo fuerint, effigiem statue representent.*

En 1324, l'ancienne organisation d'Evrard de Fouilloy dut être remaniée : le 26 septembre de cette même année, un statut capitulaire, confirmé par l'évêque Simon de Gonçans, établit la maîtrise des enfants de chœur de la cathédrale et contient, à ce sujet, un règlement, dont M. Georges Durand a donné de longs extraits dans l'*Inventaire sommaire* des Archives de la Somme, tome V, p. 548.

Ce sont les seuls renseignements que nous ayons pu rencontrer sur l'état de la musique en la cathédrale d'Amiens, au moyen âge : ils attestent que cet art y fut en honneur et que le clergé ne s'en désintéressa point.

CVIII

In seculum.

MANUSCRIT. — Bamberg, fol. 64 v°.

COMMENTAIRE MUSICOLOGIQUE. I. — Tonalité indécise.

II. — Modes rythmiques : les trois parties appartiennent au 2e mode.

III. — Voir à la pièce XII l'identification du tenor.

IV. — Cette composition peut être considérée comme un *In seculum breve* sur l'*In seculum* d'Amiens *longum*, dont elle reproduit la ligne mélodique en faisant avec elle une variation rythmique, analogue à la variation de l'*In seculum breve* du n° CVI sur la pièce du n° CIV.

Digitized by Google

Digitized by Google

CHAPITRE TROISIÈME

LA RYTHMIQUE MESURÉE DU TREIZIÈME SIÈCLE

D'APRÈS LE MANUSCRIT DE BAMBERG

La doctrine harmonique du moyen âge, déjà si éloignée de la nôtre, dont elle est sur bien des points le complet renversement, n'a pas épuisé la série des étonnements que l'histoire musicale du treizième siècle réserve à l'érudition contemporaine.

Même à l'époque classique, alors que l'absolutisme des lois harmoniques a pesé sur le musicien plus fortement que jamais, le compositeur a joui d'une réelle indépendance dans ses conceptions rythmiques. Cette liberté n'a fait depuis que s'accroître ; la déclamation lyrique, venant se substituer à la carrure de la phrase mélodique, a déplacé les accents et la barre de mesure, vestige souvent suranné, n'a plus aujourd'hui dans l'écriture musicale qu'une valeur de convention, sans effet dans l'exécution. Nous n'en sommes que plus mal préparés à comprendre l'état d'esprit des mensuralistes du treizième siècle, dont la doctrine étroite, en enserrant le musicien dans un réseau de règles et de formules, a supprimé à peu près complètement la liberté de penser rythmiquement. La théorie mensuraliste a offert à l'inspiration de l'artiste la possibilité de choisir entre six moules rythmiques, en laissant simplement au musicien le droit de dilater ou de contracter ces formules suivant les besoins de sa composition. Telle est l'idée du moyen âge. Les musiciens du temps de saint Louis ont cru qu'il y avait une science, faite de règles formelles, pour la conduite de la ligne mélodique, comme nous admettons nous-même qu'il y a une science et des règles pour la construction d'un édifice harmonique. Nous allons nous appliquer ici à retrouver, d'après les compositions du manuscrit de Bamberg, ces formules de la mélodie mesurée.

I

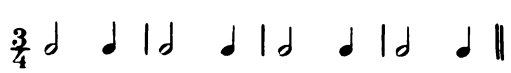
Les anciens traités d'*ars mensurabilis* sont fort incomplets : la doctrine mesurée s'est formée peu à peu, elle commence à paraître dans les œuvres des compositeurs avant d'être codifiée par les théoriciens. Mais il y a un chapitre que nous retrouvons à toutes les étapes de cette histoire, car il a une importance fondamentale pour l'interprétation des compositions mesurées, même les plus archaïques, du moyen âge, c'est le chapitre des modes. Les auteurs appellent ainsi, *modus* ou *maneries*, c'est-à-dire une manière d'être, la formule rythmique qui guide le musicien dans sa composition mélodique (1).

(1) On sait que chez les théoriciens du chant liturgique le terme de mode avait une autre signification : il désignait les différentes manières d'enchaîner les tons et les demi-tons de la gamme. C'est au treizième siècle que la nouvelle affectation s'est produite et que *modus* a pris un sens rythmique.

Digitized by Google

Comme nous n'avons point l'intention d'écrire en détail l'histoire des modes dans la notation mesurée, comme nous désirons simplement rappeler ce qu'il est utile d'en savoir pour l'intelligence des applications qui en ont été faites, nous ne suivrons point l'évolution de ces formules modales au cours du moyen âge et nous nous en tiendrons dans cet exposé à la doctrine courante qui reconnaît six modes, c'est-à-dire six formules rythmiques, dont voici l'énoncé.

Le premier mode, persistance du trochée antique dans la mélodie mesurée du moyen âge, est composé de deux éléments, le premier long de deux temps, l'autre bref d'un temps :

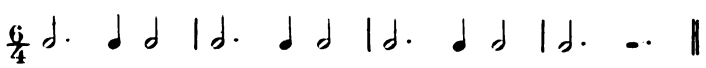


Le second mode est le renversement du premier : l'élément bref précède l'élément long, comme dans l'ïambe de la prosodie classique.

Disons, à propos de ce mode, que nous n'acceptons point la lecture de quelques métriciens allemands (Walter Niemann, Hugo Riemann, etc...) qui, adoptant une scansion trochaïque de ce rythme ïambique, transforment le second mode en un premier mode anacrousique :

Cette interprétation amène une confusion entre deux modes, dont chacun a un *éthos* rythmique qui lui est propre; elle est, de plus, absolument contraire à la pratique des textes mesurés du treizième siècle, où nous rencontrerons des premiers modes à l'état simple et d'autres présentant une forme anacrousique (1), en même temps que des deuxièmes modes, sur la nature ïambique desquels aucun doute ne peut être élevé. On peut ajouter que cette interprétation du second mode est en contradiction avec un principe de la rythmique mesurée du moyen âge, qui demande la coïncidence du temps fort de la mesure avec la syllabe tonique de la rime du texte chanté. Les explications, que nous donnons plus loin à propos de ce principe, confirment ce fait, en rendant plus sensible la conséquence que nous dégageons ici.

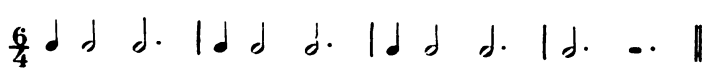
Le troisième mode est formé de trois éléments : un premier élément long de trois temps, un élément bref de un temps et un élément bref de deux temps :



(1) Sur le même fait se produisant dans la musique de l'antiquité, on peut se reporter au beau travail de L. Laloy, *Aristoxène de Tarente*, p. 306 et ss. (Paris, 1904).

Digitized by Google

Le quatrième mode est au troisième ce que le second est au premier, c'est son renversement : il consiste dans un élément bref de un temps, un élément bref de deux temps et un élément long de trois temps :

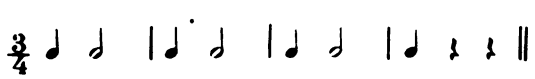


Nous ferons, à propos du quatrième mode, la même observation que nous avons déjà présentée en parlant du deuxième. Le troisième mode est une déformation du dactyle antique, ramené par les métriciens du treizième siècle à la formule d'un rythme ternaire, comme le quatrième mode est lui-même une déformation de l'anapeste.

Le cinquième mode ne comprend que des longues de trois temps :

Le sixième mode, enfin, est uniquement composé de brèves et de semi-brèves :

Les théoriciens nous enseignent qu'un mode peut être *perfectus* et *imperfectus*, parfait ou imparfait. Un mode est parfait, quand il se termine sur une note de même nature que la note par laquelle il a commencé. Il est imparfait dans le cas contraire, à savoir, quand la note par laquelle il prend fin est autre que celle du début. Si nous prenons le second mode comme exemple, voici sa formule à l'état parfait :



A l'état imparfait, cette formule devient :

Il en est de même pour tous les autres modes. Nous croyons toutefois que les cinquième et sixième modes, qui sont composés de valeurs semblables et homogènes, ne peuvent être ni parfaits, ni imparfaits (*contra* W. Niemann).

Disons ici que l'emploi des trois derniers modes, les quatrième, cinquième et sixième, est assez rare. Nous n'avons rencontré, dans la musique polyphonique du moins, le quatrième mode qu'exceptionnellement ; il est même inconnu dans le manuscrit de Bamberg. Le cinquième mode est, à l'ordinaire, affecté aux parties de tenor, il est peu fréquent dans les parties de dessus des motets,

Digitized by Google

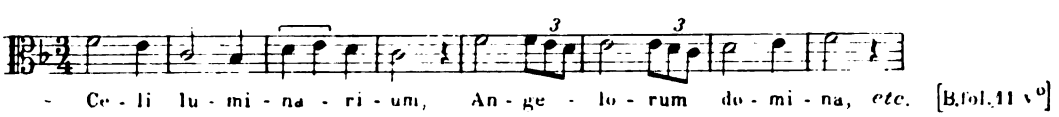
En revanche, le sixième mode, qu'on ne trouve presque jamais dans les tenors, apparaît assez souvent aux parties de *triplum* : les exemples abondent dans notre manuscrit.

Les trois premiers modes, au contraire, sont d'un emploi constant : il résulte qu'en réalité ce n'est point entre six formules rythmiques que le musicien a le droit de choisir, mais entre trois seulement, et encore, étant donné qu'il y a, ainsi que nous l'établirons plus loin, une corrélation entre la nature syllabique des vers dont une pièce est formée et le mode de la mélodie qui y est jointe, il arrive, en fait, que la liberté rythmique du compositeur n'existe au treizième siècle que dans des limites extrêmement restreintes.

Tel est le cadre dans lequel va se développer toute la théorie rythmique mesurée du moyen âge. Il est singulièrement étroit et contraste avec la liberté que, depuis le haut moyen âge, nous avons aperçue et qu'au temps où nous sommes, à savoir au treizième siècle, nous apercevons encore dans le rythme du chant liturgique de l'Église chrétienne. Cette opposition a frappé les théoriciens de l'*ars mensurabilis*, qui, dans leurs écrits, font toujours la distinction entre les deux doctrines. Le rythme libre n'affecte guère que des cantilènes adaptées sur de la prose latine : c'est le rythme d'une prose musicale. Le rythme mesuré reproduit la coupe du vers dans la coupe de la phrase musicale : la carrure mélodique, qui en est la conséquence, est une musique versifiée. Oserait-on, d'aventure, après avoir lu l'œuvre lyrique des troubadours et des trouvères français, où les strophes présentent les combinaisons les plus complexes et les plus subtiles, affirmer que tous les vers y sont d'égale longueur ? Ce paradoxe, pourtant, on n'a pas craint de le porter dans le domaine musical et d'ériger en axiome, en article de foi, que toute phrase mélodique doit être ramenée au type de quatre mesures. La haute valeur scientifique de M. Hugo Riemann, qui en est l'auteur responsable (1), rend cette thèse particulièrement inquiétante, et nous pensons que l'exposé logique de la rythmique mesurée fera voir que son application aux œuvres du moyen âge est entièrement illusoire. Aux vers très courts correspond un membre de phrase mélodique très court, aux vers plus longs un membre de phrase plus développé.

En effet, nous avons dit que les premier et second modes sont formés de deux éléments, un élément long et un élément bref, ou inversement : or, à chaque élément de chacun de ces deux modes, correspond une syllabe du texte et une seule. Une formule de l'un ou l'autre de ces modes, que l'écriture moderne enclôt entre deux barres de mesure, ne saurait donc régulièrement comprendre que deux syllabes du texte chanté.

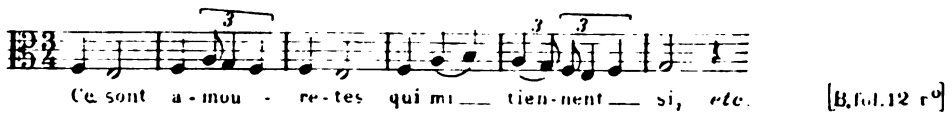
Premier mode :



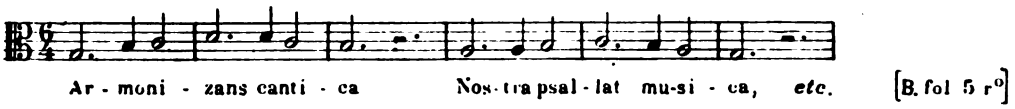
(1) Rappelons cependant qu'avant Riemann un autre métricien allemand, Heinrich Schmidt, dans l'ouvrage *Die Eurhythmie in den Chorgesaengen der Griechen* (1868), divise déjà la strophe en un certain nombre de périodes ou groupes de vers, qui, autant que possible, doivent satisfaire à la règle moderne de la carrure et s'équilibrer mutuellement. Mais, pour y arriver, Schmidt est souvent obligé de prolonger les longues ou de supprimer arbitrairement des silences.

Digitized by Google

Deuxième mode :



Nous avons dit encore que le troisième mode est composé de trois éléments : de même, sa formule ne peut recevoir que trois syllabes du texte.



Il en est de même du quatrième mode. Le sixième mode est aussi un mode à trois éléments.

Il semble bien, de prime abord, que, dans ces conditions, le développement de la phrase mélodique soit subordonné au développement du texte poétique : nous en ferons la preuve. L'étude de ces rapports, en quelque sorte matériels, entre la musique et la poésie constitue ce que le moyen âge a appelé proprement la *rythmique*. « La rythmique », écrivent les vieux théoriciens à la suite les uns des autres, Cassiodore, Isidore de Séville, Aurélien de Réomé, Raban Maur, « est cette partie de la musique qui recherche, dans la rencontre des paroles avec la mélodie, si le son s'y adapte bien ou mal, *rythmica est quae requirit in concursione verborum utrum sonus bene an male cohaereat* (1) ». Nous conserverons donc ce terme de rythmique pour désigner l'union des paroles et de la musique dans les œuvres lyriques du moyen âge. En exposant les formules modales, nous avons tracé le cadre de cette étude ; nous allons désormais rechercher de quels éléments le sujet se compose, de quelle manière et dans quel ordre, ces mêmes éléments se juxtaposent et s'enchaînent.

Car, faisant nôtre une belle expression de la *Paléographie musicale*, nous dirons que le rythme est un effort continu vers la synthèse (2). De même qu'un discours est fait de phrases coupées par des repos, qu'une phrase comprend plusieurs membres de phrase et qu'un membre de phrase peut être formé d'un certain nombre d'incises, nous trouvons qu'une phrase mélodique se compose de plusieurs membres de phrase, appelés « distinctions » par les théoriciens du moyen âge et que, dans une distinction, il peut y avoir plusieurs incises. Cette identité de structure est proclamée par Hucbald dès les premières années du dixième siècle : *Eodem modo*, écrit le moine de Saint-Amand, *distinguitur cantilena quo et sententia* (3). Guion l'Arétin, cent ans plus tard, précise encore cette ressemblance dans une phrase célèbre du Micrologue : *Non autem parva similitudo est metris et cantibus cum et neume loco sint pedum et distinctiones loco versuum* (4). Tel sera le pivot central de notre théorie rythmique : l'assimilation du vers à la

(1) GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, t. I, p. 16.
(2) *Paléographie musicale*, t. VII, p. 243.
(3) HUCBALD (?) dans la collection des *Scriptores* de Gerbert, I, p. 125.
(4) *Micrologus*, XV, dans Gerbert, II, p. 16, ou dans l'édition d'Amelli, p. 37.

Digitized by Google

distinction mélodique. Mais, de même que le vers est composé de pieds, la distinction est composée de formules modales, et, de même que le sens ne finit point forcément avec le vers, une distinction mélodique ne sera souvent pour nous que l'élément d'un rythme plus complet, la phrase musicale, commençant et se terminant par un silence. Ce grand rythme est appelé *ordo* par les théoriciens de la musique mesurée.

Cette union intime du texte et de la mélodie est l'essence même de la rythmique de tout le moyen âge, qu'elle soit ou non mesurée. On sait déjà que cette union est le principe même du rythme libre de la cantilène grégorienne; on verra que la maxime de Guion l'Arétin : *In unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum* (1), s'accorde avec les compositions mesurées de l'art profane des déchanteurs aussi exactement qu'avec une mélodie du répertoire liturgique.

Aussi bien, suivant un ordre de complexité croissante, nous étudierons successivement :

— la formule modale,

— la distinction mélodique, membre de phrase musicale correspondant à un vers du texte,

— la phrase mélodique, ou *ordo*, succession de formules modales comprises entre deux silences. L'*ordo* peut n'être composé que d'une seule distinction, mais il peut aussi en admettre plusieurs.

La formule modale de la musique mesurée tend à la synthèse dans la distinction et celle-ci va se fondre dans le groupement supérieur de la phrase musicale.

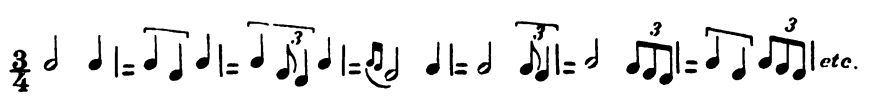
A

LA FORMULE MODALE ET LA THÉORIE DE L'ÉQUIVALENCE

Au premier degré, nous trouvons la formule modale, formée suivant les cas de deux ou de trois éléments. Ces formules sont déjà connues, il est superflu d'y revenir. Leur petit nombre nous a paru devoir être la cause d'une uniformité insupportable, surtout que, d'un bout à l'autre d'une mélodie, un même mode, et un mode seulement, pouvait être employé.

Les mensuralistes ont trouvé le moyen de remédier à ce défaut dans une certaine mesure : la doctrine de l'équivalence, en effet, apporte quelque atténuation à cette suite régulière, à cet enchaînement monotone de brèves et de longues. L'équivalence, *equipollentia*, est la substitution à une note simple, longue ou brève, de la formule modale d'une ligature de deux ou de trois notes, égalant en durée la valeur de cette note simple.

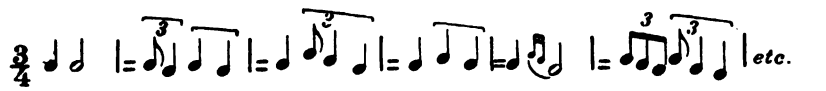
Ainsi, la formule du premier mode, qui, on s'en souvient, est composée d'une longue de deux temps et d'une brève d'un temps, peut transformer chacune de ces notes simples en une ligature de durée équivalente, et nous aurons les types suivants :



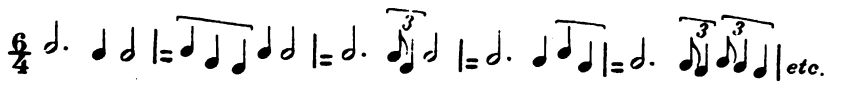
(1) *Micrologus*, ibid. — Voir à ce sujet une note très intéressante de dom Vivell, *Handelt das XV. Kapitel des Mikrologus Guidonis vom Gregorianischen Gesange ?* parue dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* (1908, p. 143) pendant l'impression de notre travail.

Digitized by Google

Les mêmes éléments retournés rendront les équivalences du second mode :



Le troisième mode peut recevoir un certain nombre de modifications, dont voici quelques-unes :



Le quatrième mode se comporte comme le troisième, en déplaçant l'ordre de ses éléments.

Le cinquième et le sixième modes sont peu susceptibles de semblables modifications.

Encore une fois, nous rappellerons que l'équivalence ne modifie rien au nombre des éléments, qui sont constitutifs de la formule modale (1).

L'étude de la formule modale dans sa charpente et dans sa structure interne, dans les notes simples, qui la représentent à l'état schématique et dans les ligatures qui peuvent, par équivalence, remplacer les notes simples, constitue le degré élémentaire de la rythmique mesurée : nous connaissons donc désormais l'unité de rythme, la cellule génératrice, d'où vont sortir des situations plus complexes.

B

LE MEMBRE DE PHRASE MÉLODIQUE OU « DISTINCTION »

Nous avons parlé du *modus* et de la formule modale dans leur forme élémentaire : il est très rare, en pratique, que nous rencontrions une formule aussi brièvement présentée, les textes nous font surtout connaître des successions de formules, en un nombre quelconque, déterminé par les dimensions du vers qui porte la mélodie.

Les théoriciens désignent du nom d'*ordo primus* la formule d'un mode prise isolément, d'*ordo secundus* la réunion de deux formules d'un même mode, d'*ordo tertius* la réunion de trois formules, d'*ordo quartus* la réunion de quatre formules, etc. Ainsi, un tenor de motet est ordinairement formé par une suite d'*ordines* de même rang d'un *modus* donné. Un membre de phrase mélodique dans un motet, dans une chanson, est toujours la résultante de plusieurs *ordines* juxtaposés.

Voici, pour ne donner qu'un exemple et ne pas prolonger cette liste à l'infini, la série des *ordines* du second mode parfait :

(1) Tout ce qui précède a été exposé pour la première fois dans notre *Rythmique musicale des troubadours et des trouvères*. Paris, Champion, 1907.

Digitized by Google

ordo primus 3/4 ♩ ♩ | ♩ 𝄾 𝄾 ‖

ordo secundus 3/4 ♩ ♩ | ♩″♩ | ♩ 𝄾 𝄾 ‖

ordo tertius 3/4 ♩ ♩ | ♩″♩ | ♩″♩ | ♩ 𝄾 𝄾 ‖

ordo quartus 3/4 ♩ ♩ | ♩″♩ | ♩″♩ | ♩″♩ | ♩ 𝄾 𝄾 ‖

ordo quintus 3/4 ♩ ♩ | ♩″♩ | ♩″♩ | ♩″♩ | ♩″♩ | ♩ 𝄾 𝄾 ‖

ordo sextus, etc.

Voici encore, autre exemple, deux *ordines* du troisième mode parfait :

ordo tertius 6/4 ♩· ♩♩ | ♩·″♩♩ | ♩·″♩♩ | ♩· -· ‖

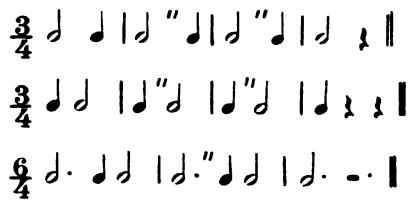
ordo quartus 6/4 ♩· ♩♩ | ♩·″♩♩ | ♩·″♩♩ | ♩·″♩♩ | ♩· -· ‖

Nous sommes, avec ces quelques notions sur les modes, parvenu au terme de l'enseignement des théoriciens en ce qui concerne la question traitée ici. On peut regretter qu'ils ne soient pas plus explicites sur la mise en œuvre de cette doctrine, sur l'application des formules modales aux textes poétiques, en un mot, sur la rythmique elle-même, car il faut se souvenir que dans tous les manuscrits qui nous ont conservé les mélodies des troubadours et des trouvères, dans tous les *discantuum volumina* et dans les recueils de motets, dont la rédaction est plus ancienne que le manuscrit de Montpellier, la notation musicale n'indique pas le rythme : celui-ci est à l'état latent, il existe, mais c'est à l'exécutant de le découvrir et de l'appliquer. Pour cela, la méthode à employer est d'aller du connu à l'inconnu. Un manuscrit, comme le recueil de Bamberg, dont la notation est parfaitement claire et se suffit à elle-même, est précieux pour de telles recherches, le manuscrit de Montpellier ne l'est pas moins ; les pièces que ces manuscrits contiennent sont en nombre suffisant pour qu'il soit possible d'en dégager les lois générales d'une rythmique, que les contemporains ont négligé de codifier, et pour que les résultats méritent d'inspirer confiance en raison de la multiplicité des cas sur lesquels les recherches ont été faites. Vient ensuite l'application de ces principes aux compositions dont le rythme musical est à retrouver. Quand il s'agit de monodies, comme les chansons de trouvères, on ne peut atteindre à la certitude scientifique, mais il n'en est point de même avec les compositions polyphoniques : cette restitution du rythme a un criterium dans la remise en partition, car les parties ne se disposent dans un rapport harmonique satisfaisant qu'autant que leur écriture rythmique est elle-même correcte.

En principe et tant qu'une cause extérieure et fortuite ne vient pas troubler l'ordre normal, un type de vers donné répond régulièrement à un *ordo* déterminé dans le *modus* employé.

Digitized by Google

Supposons, en effet, une strophe homogène, composée de vers heptasyllabiques à terminaison tonique : c'est un cas très simple. A cette forme poétique correspondra, si nous sommes en premier ou en second mode, une suite de distinctions mélodiques appartenant à l'*ordo tertius*, et à l'*ordo secundus*, si nous sommes en troisième mode :



Nous pouvons donc dire qu'en premier ou en second mode, l'*ordo tertius* et, en troisième mode, l'*ordo secundus* correspondent normalement au vers heptasyllabique.

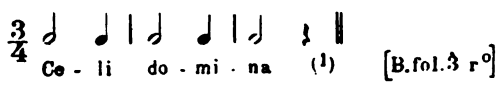
Une fois le principe précédent posé et accepté, il faut en vérifier l'application à tous les cas qui peuvent se présenter, c'est-à-dire que nous devons énumérer les relations, qui unissent les différents types de vers de la prosodie du moyen âge aux *ordines* de la rythmique mensuraliste (1).

Il ne sera point inutile toutefois de dégager préalablement un certain nombre d'affinités, dont la lecture des textes permet de faire la constatation expérimentale.

1°. — Les vers à terminaison tonique appellent ordinairement le mode parfait, les vers à terminaison atone le mode imparfait.

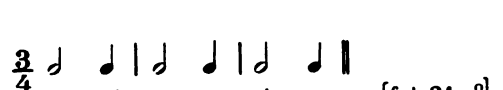
PRIMUS MODUS

perfectus



[B. fol. 3 r°]

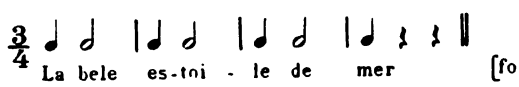
imperfectus



[fol. 21 r°]

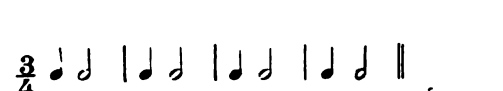
SECUNDUS MODUS

perfectus



[fol. 34 v°]

imperfectus



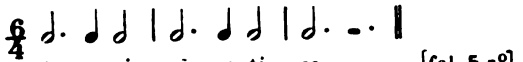
[fol. 39 v°]

(1) On sait que dans la versification tonique du moyen âge, les proparoxytons latins, qui portent un accent secondaire post-tonique, correspondent aux mots de la langue vulgaire accentués sur la dernière syllabe.

Digitized by Google

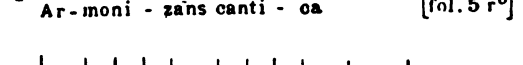
TERTIUS MODUS

perfectus



[fol. 5 r°]

imperfectus



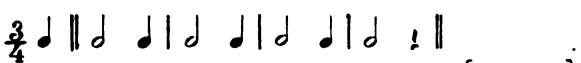
[fol. 7 r°]

Ce principe, qui est fondamental dans la rythmique mensuraliste, est lui-même l'application d'un autre principe que l'on peut formuler ainsi : le temps fort ou le frappé de la dernière mesure d'une distinction doit coïncider avec la syllabe tonique de la rime.

2°. — Le principe précédent entraîne une autre conséquence : seuls, les vers composés d'un nombre impair de syllabes correspondront régulièrement aux *ordines* des premier et second modes ; les vers d'un nombre pair de syllabes demandent un traitemnet spécial, pour que se produise la coïncidence obligée du temps initial de la formule modale et de la dernière syllabe tonique du vers.

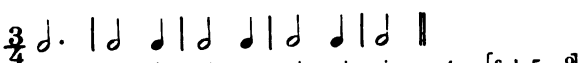
Il y a trois procédés pour amener cette coïncidence :

a) l'emploi d'une *anacrouse* brève, c'est-à-dire d'un temps initial bref en dehors de la série des *ordines*, qui se poursuit ensuite sur un nombre impair de syllabes.



[fol. 23 r°]

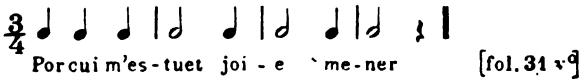
b) l'emploi d'une *anacrouse* longue, ou bien encore l'allongement d'une syllabe à l'intérieur du vers sur les deux éléments d'une formule.



[fol. 5 v°]

[fol. 52 v°]

c) le dédoublement de l'élément long de l'une quelconque des formules modales.



[fol. 31 v°]

3°. — Une strophe homogène composée de vers qui comprendraient, soit 5, soit 6, soit 7, soit 8, soit 9, soit 11 syllabes, ou bien une pièce, dans laquelle domineraient des vers de cette longueur, seraient aptes à recevoir une mélodie en premier ou en second mode.

Digitized by Google

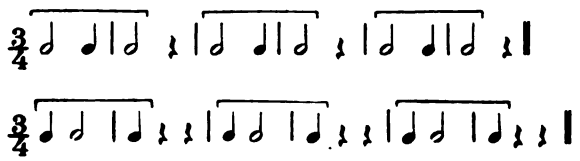
Le contexte mélodique déterminera dans lequel de ces deux modes la pièce doit être lue.

4°. — Une strophe de chanson, composée uniquement de vers décasyllabiques, un motet, où dominerait ce type de vers, veulent ordinairement une mélodie en troisième mode.

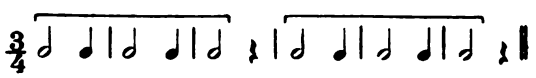
Nous ne faisons ici qu'indiquer ces principes directeurs, en demandant qu'ils soient provisoirement acceptés : la démonstration s'en fera ensuite d'elle-même par le rapprochement des textes appartenant à la période franconienne de la notation mesurée.

Poursuivant notre étude dans un ordre logique, nous avons à voir le rôle des *ordines* des modes dans l'application de la mélodie à chaque vers du texte pris isolément.

En premier ou en deuxième mode parfait, une suite de vers de trois syllabes répondra à l'usage de l'*ordo primus*, chaque *ordo* étant séparé du précédent par une pause :

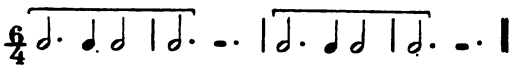


Le vers de 5 syllabes répondra à l'*ordo secundus*, dont les éléments sont, en effet, au nombre de cinq :

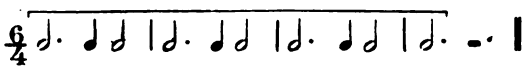


Le vers de 7 syllabes correspond à l'*ordo tertius*,
le vers de 9 syllabes à l'*ordo quartus*,
le vers de 11 syllabes à l'*ordo quintus*, etc.

En troisième mode, le vers de 4 syllabes correspond à l'*ordo primus :*



le vers de sept syllabes à l'*ordo secundus*,
le vers de dix syllabes à l'*ordo tertius*.



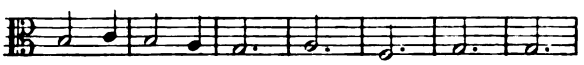
Mais tous les cas ne vont pas aussi simplement. Supposons, en effet, qu'après une formule régulière de 4 ou de 7 syllabes en troisième mode survienne un vers de 5 syllabes suivi lui-même d'un type de 4 ou de 7 ou de 10 syllabes. Supposons

Digitized by Google

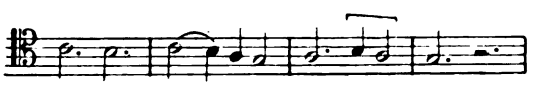
encore que dans une composition polyphonique les nécessités harmoniques entraînent une modification dans la régularité des formules que nous avons rencontrées jusqu'ici. Deux sortes d'altérations, que nous appellerons *dilatation* et *contraction*, vont se produire.

Il y a dilatation, quand l'élément de la formule qui, régulièrement, ne devrait porter que sur un ou deux temps en vaut trois, ou quand l'élément qui devrait valoir trois temps en vaut six. Voici, pris au hasard, deux exemples de dilatation empruntés au manuscrit de Bamberg.

Le premier est un cas du premier mode; le vers de neuf syllabes *Parit varias melodias* (fol. 39 r°) devrait normalement correspondre à l'*ordo quintus* ; or, il se développe sur sept mesures.

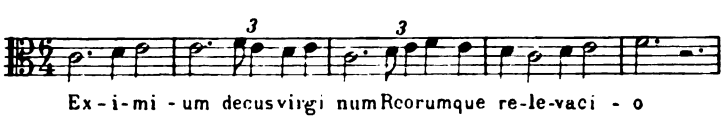


Le second appartient au troisième mode : le vers de huit syllabes *Tu, stella clara, rutila* (fol. 5 r°) est dilaté de manière à passer de l'*ordo secundus* à l'*ordo tertius*.



Il y a contraction, quand un ou plusieurs éléments de formule reçoivent une durée moindre que celle qu'ils devraient normalement occuper ; l'effet de la contraction est d'entraîner la résolution des éléments primitifs de la formule modale en fractions d'éléments correspondant à un accroissement dans le nombre des syllabes du texte. Nous disons qu'il y a contraction, parce que nous comprimons dans la formule modale un nombre de syllabes supérieur à celui qui devrait régulièrement y entrer (1). Il suit de là que la contraction a pour résultat l'abaissement du chiffre de l'*ordo*.

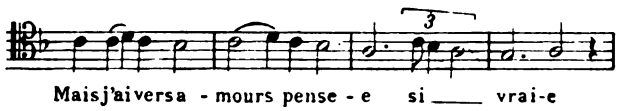
La pièce *Eximium decus virginum* de notre manuscrit (fol. 16 v°) est un exemple caractéristique de troisième mode contracté. Nous en rappelons le début :



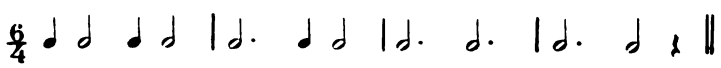
(1) Ce double phénomène est connu des métriciens de l'antiquité et signalé par Gevaert, *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, t. II, p. 102 et ss. Mais la différence des points de vue entre l'art grec et la musique mesurée du treizième siècle est telle que M. Gevaert appelle *contraction* le cas dénommé par nous *dilatation* et qu'inversement il qualifie *dédoublement* ce que nous avons appelé *contraction*. Il faut chercher la raison de cette contradiction dans le fait que les anciens Hellènes donnaient à leurs vers usuels une égale quantité de mesures, mais non le même nombre de syllabes. La terminologie adoptée par nous tient au point de vue d'où nous nous sommes placé, celui de la rythmique médiévale, à savoir l'union du texte et de la mélodie. Dans notre exposé, ces expressions de *contraction* et de *dilatation* sont employées en considération du texte littéraire ; c'est la syllabe qui se *dilate* sur deux éléments de formules, c'est la syllabe qui se *contracte* et reçoit une moindre durée que celle qu'elle devrait avoir.

Digitized by Google

Il est très fréquent qu'une même distinction mélodique présente, à la fois, une diiatation et une contraction. L'exemple suivant, pris au fol. 47 r° du manuscrit de Bamberg,



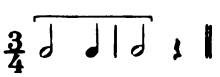
se ramène au schéma :



avec une contraction au début et une dilatation à la troisième mesure.

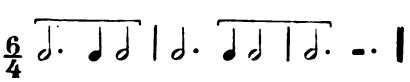
La contraction se distingue de l'équivalence par le nombre des syllabes du texte qui rentrent dans la formule modale : ce nombre augmente dans la contraction, tandis que dans l'équivalence, il reste constant et que, seul, augmente le nombre des notes affectées à une même syllabe.

Nous compléterons la définition qui précède, en disant que la contraction ou la dilatation des formules modales ont cet effet que par elle une distinction mélodique appartient réellement à un *ordo* autre que celui auquel elles devrait normalement appartenir. Ainsi, soit le vers de 3 syllabes en premier mode parfait, il correspond normalement à un *ordo primus*,



mais si, pour une raison ou pour une autre, nous voulons le faire passer dans l'*ordo secundus* du même mode, il y aura dilatation.

Inversement, un vers de sept syllabes, en troisième mode, appartient régulièrement à l'*ordo secundus*.



Si nous le faisons passer en *ordo primus*, ce ne pourra être que par contraction.

Digitized by Google

Nous donnons en tableau les schèmes rythmiques des principaux cas de dilatation et de contraction, qui se rencontrent dans notre manuscrit, pour le premier mode parfait et le troisième mode parfait :

PRIMUS MODUS PERFECTUS

Ordo primus. Type normal

type contracté

type dilaté en *ordo secundus*

Ordo secundus. Type normal

type contracté en *ordo primus*

type dilaté en *ordo tertius*

Ordo tertius. Type normal.

type contracté en *ordo secundus*

type dilaté en *ordo quartus*

——— en *ordo quintus*

Ordo quartus. Type normal

type contracté en *ordo tertius*

——— en *ordo secundus*

type dilaté en *ordo quintus*

——— en *ordo sextus*

On pourrait procéder de même avec les formules du second mode.

Passons de suite au troisième mode parfait.

TERTIUS MODUS PERFECTUS

Ordo primus. Type normal

— type contracté

— type dilaté en *ordo secundus*

Digitized by Google

Ordo secundus. Type normal $\frac{6}{4}$ ♩. ♩♩ | ♩. ♩♩. | ♩. ▬.

— type contracté $\frac{6}{4}$ ♩♩ ♩♩♩♩ | ♩♩ ▬. en *ordo primus*

— type dilaté $\frac{6}{4}$ ♩. ♩. | ♩. ♩. | ♩. ♩. | ♩. ▬. en *ordo tertius*

Ordo tertius. Type normal $\frac{6}{4}$ ♩. ♩♩ | ♩. ♩♩ | ♩. ♩♩ | ♩. ▬.

— type contracté $\frac{6}{4}$ ♩♩ ♩♩ | ♩♩ ♩♩♩♩ | ♩. ▬. en *ordo secundus*

— type dilaté $\frac{6}{4}$ ♩. ♩. | ♩. ♩. | ♩. ♩♩ | ♩. ♩. | ♩. ▬. en *ordo quartus*

Le quatrième mode subit le traitement du précédent.

Le cinquième mode ne se contracte point : les notes longues en étant la caractéristique et le fondement, ce mode ne saurait, sans altérer sa nature, se résoudre en valeurs plus petites. Au contraire, ce sont les longues qui se dilatent en doubles longues.

Inversement, le sixième mode ne peut se dilater : la contraction seule le modifie par la résolution des brèves en semi-brèves. On trouve dans les triples de motets de nombreux exemples de ces cas de contraction.

Tels sont les faits présentés sous une forme élémentaire réduite à l'examen du verset de la mélodie qui y est jointe; pourtant, on n'a jamais affaire, en étudiant un texte, avec un vers isolé, mais bien avec un enchaînement de vers, soit avec un système homogène, soit avec une combinaison d'éléments hétérogènes. C'est à cet endroit de notre étude que nous sommes ici parvenu.

C

L'ENCHAINEMENT DES DISTINCTIONS ET LES « ORDINES »

Comment dans la musique mesurée du treizième siècle s'enchaînent entre elles les distinctions, c'est-à-dire les membres de phrase mélodiques correspondant au vers, pour former le grand rythme de l'*ordo* ? Dans quel cas trouvons-nous l'interposition d'un silence et dans quel cas cet enchaînement se fait-il directement ?

En principe, la quantité syllabique des vers qui sont joints à une mélodie mesurée et la qualité de leurs rimes, masculines ou féminines, déterminent la manière dont les distinctions s'enchaînent à l'intérieur des *ordines*.

L'examen de ces diverses réactions du texte poétique sur la musique qui l'accompagne va nous permettre d'apercevoir quelques-uns des procédés d'écriture, dont usèrent les compositeurs de motets, et nous fera aussi mieux pénétrer les secrets de leur art. Nous profiterons de ces notions, quand il s'agira d'interpréter des œuvres où la notation musicale n'indique point le rythme, quand il s'agira de retrouver ce rythme.

Tout d'abord, il faut distinguer les cas normaux et les cas anormaux.

Digitized by Google

Les cas normaux sont ceux où le jeu des formules modales fonctionne régulièrement dans l'union de la phrase mélodique et du texte poétique.

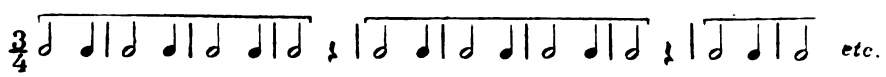
Les cas anormaux sont ceux où, des causes extérieures et fortuites venant troubler ce fonctionnement régulier, il y a désaccord entre le nombre des syllabes du vers et l'*ordo* de la mélodie qui y est jointe.

CAS NORMAUX.

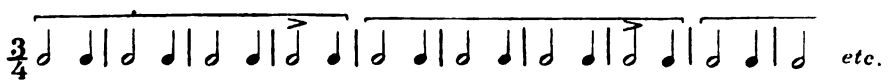
En premier et en second mode, il n'y a que peu de complications. Il convient seulement de distinguer entre le cas où les syllabes du vers sont en nombre impair et le cas où les syllabes sont en nombre pair.

I. — Nous sommes en présence d'un système où tous les vers ont un nombre impair de syllabes :

1°. — Ces vers sont tous à terminaison tonique : à chaque vers répond une distinction mélodique, séparée par un silence de la distinction qui précède et de celle qui suit :



2°. — Ces vers sont tous à terminaison atone : la syllabe muette de la rime rejoint la distinction mélodique qui fait suite et les *ordines* s'enchaînent sans que des silences interviennent :

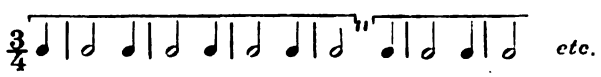


3°. — Il y a mélange de terminaisons toniques et atones : alors, selon les cas, il y a lieu d'appliquer l'une des deux alternatives qui précèdent.

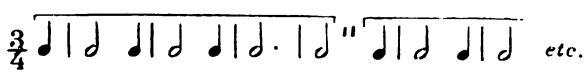
II. — Nous sommes en présence d'un système où tous les vers ont un nombre pair de syllabes :

1°. — Ces vers sont eux-mêmes à terminaison tonique.

En ce cas, il convient d'emboîter par anacrouse dans la formule finale du précédent vers la première syllabe du vers suivant :



2°. — Ces vers sont eux-mêmes à terminaison atone. La pratique des textes nous fait voir la solution le plus communément suivie : on allonge sur trois temps la syllabe accentuée, la syllabe atone commence un *ordo* nouveau, dont la syllabe anacrousique du vers suivant occupe le dernier élément.



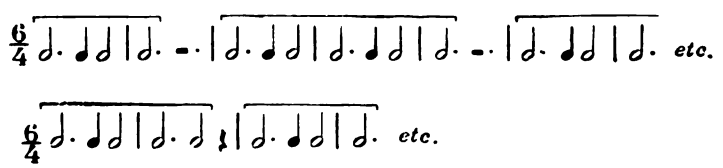
Digitized by Google

3°. — Il y a mélange de terminaisons atones et toniques : il convient, selon les cas, d'adopter une des deux solutions ci-dessus exposées.

III. — Il y a mélange de vers à syllabes en nombre pair et de vers à syllabes en nombre impair. Selon l'ordre dans lequel ils se suivent et selon que ces vers ont une terminaison atone ou tonique, on trouvera à appliquer l'une des solutions proposées plus haut.

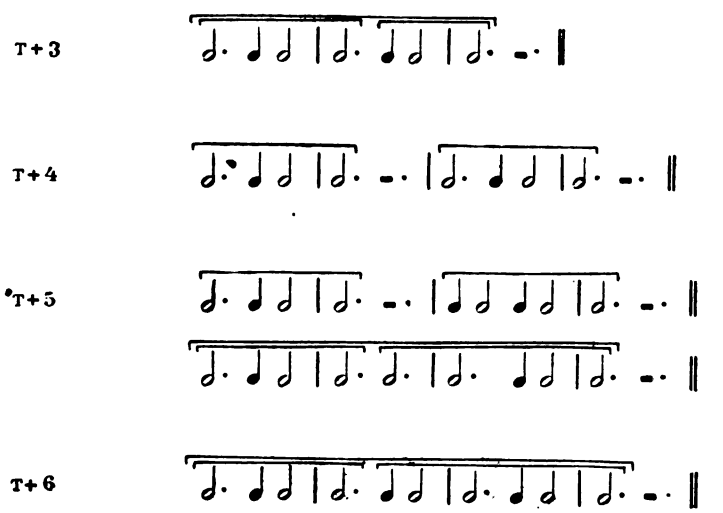
En troisième mode (nous n'osons, vu la rareté des cas, joindre le quatrième mode), la complication est beaucoup plus grande. La formule comprenant trois éléments au lieu de deux, la complexité s'en accroît.

Dans une pièce où il n'entrerait que des vers de 4, de 7 ou de 10 syllabes, soit en système homogène, soit de types mélangés, la mélodie affectée à chaque vers doit, si son rythme est normal, être séparée de la précédente et de la suivante par une pause de trois temps, à moins que l'un des vers n'ait une terminaison atone, auquel cas la syllabe atone empiétant de deux temps sur le silence, il ne reste plus place que pour une pause de un temps :

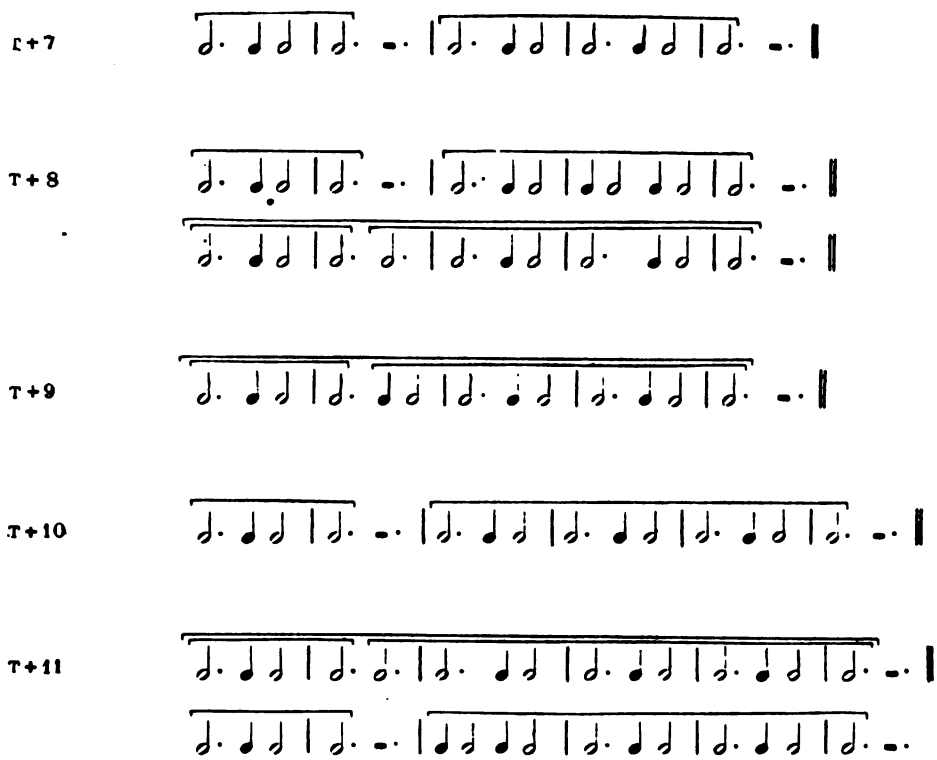


Mais, si la formule d'un *ordo* quelconque du troisième mode parfait, *ordo primus* de 4 syllabes, *ordo secundus* de 7 syllabes, *ordo tertius* de 10 syllabes, est suivie d'un vers qui n'appartient pas à la série régulière des types du troisième mode, l'enchaînement se fait immédiatement et sans l'intermédiaire d'une pause.

Appelons T la formule-type que, pour plus de simplicité, nous prenons de l'*ordo primus* du troisième mode ; nous désignons par le chiffre du nombre de ses syllabes le vers qui suit, soit T + 5, par exemple, si ce vers, qui suit un type régulier du troisième mode, est composé lui-même de cinq syllabes. Nous pourrons dresser le tableau suivant des enchaînements d'*ordines* :



Digitized by Google



Nous remarquerons :

Que les représentants directs du troisième mode, c'est-à-dire les types T + 4, T + 7, T + 10, s'enchaînent entre eux avec l'intermédiaire d'une pause ;

Que les types T + 3, T + 6, T + 9, c'est-à-dire les représentants directs du troisième mode diminués d'une unité, s'enchaînent immédiatement sans pause ;

Que les types T + 5, T + 8, T + 11, c'est-à-dire les représentants directs du troisième mode augmentés d'une unité, s'enchaînent, soit immédiatement avec la dilatation d'un élément, soit médiatement avec interposition d'une pause et contraction de deux éléments de la formule (1).

Nous devons dire encore que ce tableau est loin d'être complet. Il faudrait, pour qu'il le devînt, le recommencer de deux points de vue différents, de trois même, si l'on considère la série des cas anormaux.

1°. — Il faudrait le reprendre dans l'hypothèse où T serait l'*ordo* d'un *modus imperfectus*, déterminé par la terminaison atone du vers correspondant.

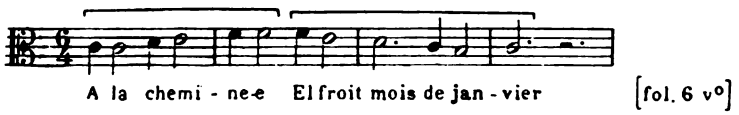
Dans les cas T + 4, T + 5, T + 7, T + 8, T + 10 et T + 11, il ne se présente aucune difficulté : la note de l'atone empiète de deux temps sur la pause.

Dans les cas T + 3, T + 6 et T + 9, il faut admettre le dédoublement de la dernière note de la formule-type en un élément bref de un temps portant sur la tonique et un élément long de deux temps, *longa imperfecta*, portant sur l'atone.

(1) Il est bien entendu que ce que nous disons d'un enchaînement de deux vers peut s'entendre d'un nombre supérieur, mais il ne paraît pas qu'un *ordo* ait renfermé plus de quatre distinctions mélodiques.

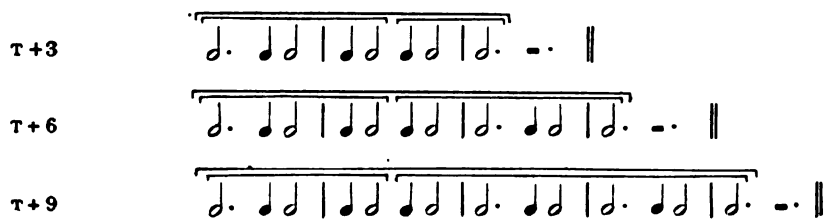
Digitized by Google

C'est le manuscrit de Bamberg qui nous suggère cette solution par l'exemple suivant, qui répond à T+6 :



[fol. 6 v°]

Donc, au cas où la terminaison de T serait atone, il faudrait corriger le tableau précédent, comme il suit :



2°. — Ce tableau n'est présenté ici qu'avec les valeurs simples des notes et, en quelque sorte, à l'état schématique. On ne doit pas oublier ce qui a été dit plus haut de l'*equipollentia :* il faut se rappeler, en effet, que chacune de ces notes simples est le plus souvent remplacée, dans la pratique, par une ligature de durée équivalente. On ne saurait dresser le tableau complet de toutes les combinaisons qui résultent de ces substitutions : elles peuvent varier à l'infini. Il suffit d'indiquer le principe.

CAS ANORMAUX.

Enfin, on se souvient que des phénomènes de contraction et de dilatation viennent parfois modifier le cours régulier des *ordines*. Il en résulte que, lorsque pour une cause ou pour une autre, ces phénomènes se produisent dans un motet, il n'est plus possible d'appliquer les graphiques du tableau précédent. C'est la fantaisie du musicien qui se substitue aux règles préétablies et nous ne pouvons songer à classer des rythmes, qui ne relèvent plus d'un ordre régulier. On se reportera à ce que nous avons dit plus haut de la contraction et de la dilatation. C'est le régime des cas anormaux : ils échappent, comme tels, à toute classification.

Nous avons essayé d'exposer, avec le plus de clarté possible, les éléments de la rythmique mesurée du treizième siècle. A un premier degré, nous avons trouvé la formule modale, cellule génératrice du rythme, qui préexiste à toute création mélodique et qui peut être considérée comme le prototype de la mesure moderne.

A un second degré, on rencontre le groupement des formules en une distinction mélodique correspondant à un vers du texte.

Digitized by Google

A un troisième degré enfin, nous avons mis l'enchaînement des distinctions réunies pour former un *ordo*, c'est-à-dire une phrase mélodique comprise entre deux silences.

Tels sont les éléments de la rythmique classique des mensuralistes. Avec elle, le musicien est retenu captif dans une étroite prison, la formule modale. Toute sa liberté consiste à pouvoir se promener dans l'intérieur de sa prison, autrement dit à l'intérieur de la formule, en usant à son gré de l'équivalence, de la dilatation et de la contraction, mais sans pouvoir jamais sortir de cette formule !

On comprend donc que l'imagination d'un artiste ait rêvé de plus vastes espaces et qu'elle ait aspiré à des libertés rythmiques inconnues : cet affranchissement ne sera pas l'œuvre du treizième siècle, nous le trouverons réalisé seulement au temps de l'*ars nova*, après la grande réforme de Philippe de Vitry et des musiciens ses contemporains. Pourtant, les deux recueils de Montpellier et de Bamberg nous font connaître, à une époque sensiblement plus ancienne, vers la fin du règne de saint Louis sans doute, quelques pièces qui attestent un besoin de réaction contre l'omnipotence du rythme ternaire. Nous allons esquisser les origines du rythme binaire dans la musique mesurée.

II

L'étude du manuscrit de Montpellier aurait pu attirer l'attention des musicistes sur certaines pièces qui s'y trouvent contenues et qui restent intraduisibles, si l'on s'en tient aux règles de la notation mesurée. Il est, en effet, curieux que De Coussemaker, qui affirme avoir personnellement copié dans son intégralité ce précieux recueil, ne se soit point avisé des anomalies que ces pièces présentent. Mieux encore, l'auteur de l'*Art harmonique* a publié dans ce travail l'un de ces motets, à peu près correctement rendu, mais sans s'apercevoir de la contradiction qui existe entre la transcription de ce motet et les principes suivis par lui dans la transcription des autres pièces de sa publication. Depuis, jamais musicologue, à notre connaissance, n'a mis en doute que la musique mesurée du treizième siècle n'ait connu d'autres fondements rythmiques que le rythme ternaire, le rythme parfait, au dire des théoriciens médiévaux, parce qu'il est l'image de la Sainte Trinité : ternarité dans la division de la longue en trois brèves, ternarité dans la division de la brève en trois semi-brèves, telle est la doctrine classique de l'*ars mensurabilis* antérieurement à Philippe de Vitry.

Pourtant, il y a au moins cinq compositions dans l'héritage polyphonique du treizième siècle, que la doctrine courante ne suffit point à expliquer.

La première est commune aux deux manuscrits de Montpellier et de Bamberg ; c'est le motet :

I { Je ne puis, amie, | Ces mals endurer, | Qui
Flour de lis, rose espanie, | Taillie
Proh ! dolor

(*B*, fol. 19 v°. - *M*, fol. 214 v°-215 r°).

On sait déjà que, dans le manuscrit de Montpellier, cette pièce est construite sur un tenor différent, *Douce dame que j'aim tant*, vestige de quelque chanson populaire de ce temps.

Digitized by Google

La seconde de ces compositions se trouve seulement dans le recueil de Bamberg :

II { Ave, plena gracie, | Fundamentum leticie, | Speculum
Salve, virgo regia, | Flos virginis, | Celi
Aptatur.

(*B*, fol. 54 v°.)

Les trois autres appartiennent au manuscrit de Montpellier. Ce sont les motets :

III { Diex ! qui porroit | Quant il vodroit, | Sanz
En grant dolour, | En grant paour, | En
Aptatur.

(*M*, fol. 311 v°.)

Cette pièce a été, disons-nous, publiée par De Coussemaker, dans l'*Art harmonique* (n° XVI). Elle serait correctement transcrite, si De Coussemaker avait supprimé les barres de mesure de rang impair et fait ainsi mieux ressortir le caractère binaire de cette composition par l'indication d'une mesure à six-quatre.

IV { Amor potest conqueri, | Videns se nunc deprimi, | Quia
Ad amorem sequitur | Et concomitatur | Fides
.....

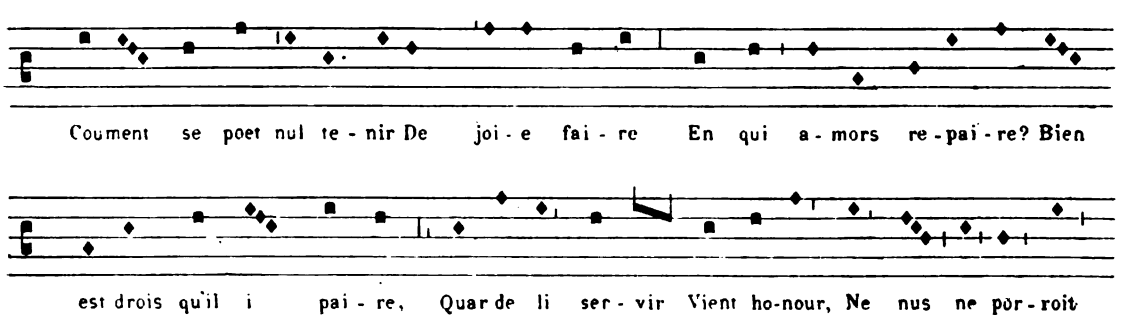
(*M*, fol. 378 v°.)

En raison de son postlude instrumental, nous publierons, au chapitre suivant, la transcription de cette pièce.

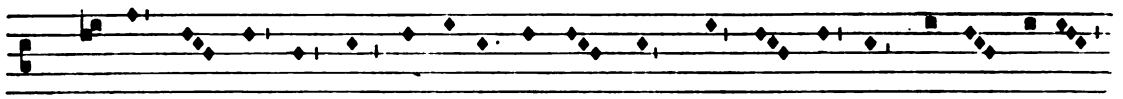
V { Comment se poet nul tenir | De joie faire | En qui
Se je chante mains que ne suell, | Nus
Qui prendroit a son cuer.

(*M*, fol. 310 v°.)

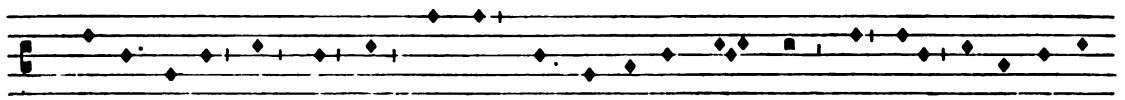
Cette pièce est inédite et nous pensons, en la publiant ici, que cette leçon de choses vaudra le meilleur exposé théorique. Nous donnons le texte original, pour qu'il ne subsiste point de doutes sur la légitimité de notre interprétation.



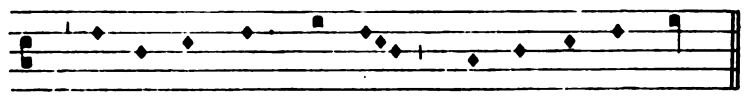
Digitized by Google



pen - ser Les grans biens que set dou-ner Fine a - mour. Si me sot tres dou-ce - ment A

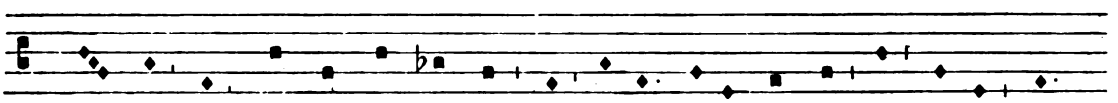


li a - traire Par les ieus ri-'ans, La de-bou-nai - - re, Que Diex a fait de biau-té

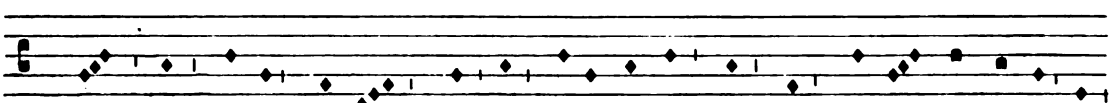


es - sam-plai - re, K'ainc puis ne pen-sai ail - lours.

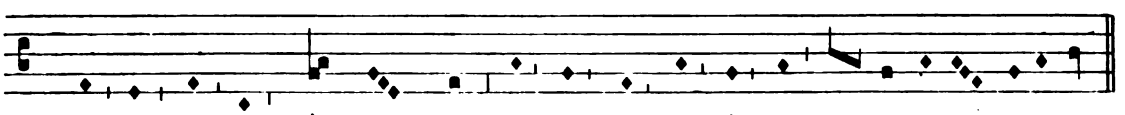
Se je chan-te mains que ne suell. Nus ne m'en doit, ce m'est a-vis, blasmer, Quant,



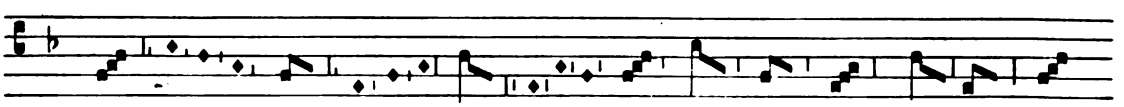
voelle ou non, me con-vient pen-ser En tel lieu ou je trou-ver Ne puis fors or -



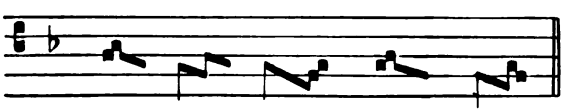
-guell. Las! ce m'ont fait mi oell. Par qui je sui pris! Diex! tant mar la vi, Quant je

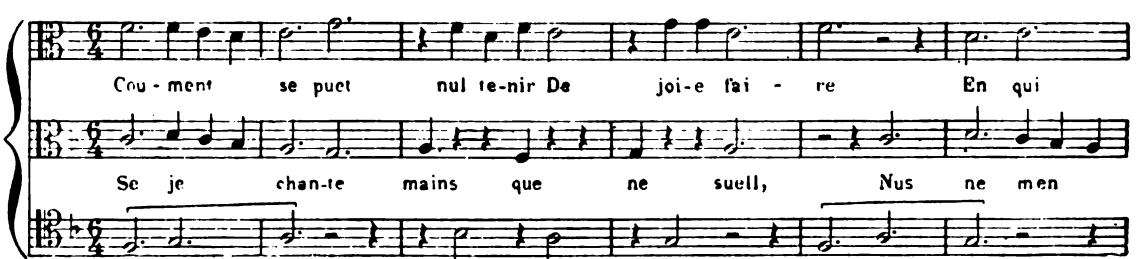


sai de fi Que j'en mor - rai pour li. Ne je n'ai mais nule at - ten-te de mere



Qui prendroit a son cuer.





Cou - ment se puet nul te-nir De joi-e fai - re En qui

Se je chan-te mains que ne suell, Nus ne men

Qui prendroit a son cuer

Digitized by Google

a-mors re-pai-re? Bien est droit qu'il i pai-re, Quar de li ser-
doit, ce m'est a-vis, blas-mer, Quant, voelle ou non, me con-

-vir Vient ho-nour, Ne nus ne por-roit pen-ser Les
-vient pen-ser En tel lieu ou je trou-ver Ne puis fors or-guell.

grans biens que set douner Fine a-mour. Si me sot tres dou-ce
Las! ce mont fait mi oell. Par qui je sui pris! Diex! tant mar-

ment A li a-traire Par les ieus ri-ans. La de-bounai-re,
la vi, Quant je sai de ri Que jen mor-rai

Que Diex a fait de biauté es-samplaire, K'ainc puis ne pen-sai ail-lours,
pour li, Ne je n'ai mais nule at-ten-te de mer-chi.

Digitized by Google

On voit que pour donner de ces cinq motets une transcription convenable, il faut admettre que la *longa perfecta* de la notation mesurée vaut, non plus trois *breves*, comme dans la doctrine classique, mais seulement deux *breves*, et, autre différence, que ces deux brèves sont égales. C'est le *modus imperfectus* des théoriciens de l'âge suivant. Mais le rythme binaire n'atteint pas la subdivision en semi-brèves, car ici, quand deux semi-brèves partagent la valeur de la brève, la première est mineure (1/3) et la seconde majeure (2/3) et, quand il y a trois semi-brèves pour une brève, elles valent chacune un tiers de brève (1/3 + 1/3 + 1/3). C'est le *tempus perfectum* dans le *modus imperfectus*. Aussi devrons-nous, en transcrivant ces pièces, faire choix d'une mesure binaire à rythme ternaire, soit la mesure à six-quatre, soit la mesure à six-huit.

Il faut remarquer également l'écriture des ligatures dans les motets de cette espèce. La version du manuscrit de Montpellier pour *Douce dame que j'aim tant*, tenor d'un motet commun avec Bamberg, nous montre une suite de *breves* isolées, qui se groupent naturellement deux à deux. Mais, quand les notes du tenor sont groupées en ligatures, le type prédominant, l'*ordo primus* de ce mode innommé, c'est la ligature à trois notes avec propriété et sans perfection, suivie d'une pause brève d'un temps.

On trouve aussi des enchaînements de ligatures de quatre notes avec propriété et sans perfection, faisant suite à une ligature initiale de trois notes également avec propriété et sans perfection.

En ce cas, on ne rencontre pas de *pausa* entre les formules.

On n'en rencontre pas davantage dans une suite de ligatures de trois notes avec propriété et perfection :

Dans une ligature de cet ordre, comme dans le cas des notes simples, il n'y a pas lieu de faire la distinction entre *brevis recta* et *brevis altera*, toutes les brèves étant égales.

*
* *

Demandons-nous quelles sont, représentées d'après nos modernes habitudes d'écriture, les mesures que le treizième siècle a virtuellement connues et pratiquées ?

Le 1er et le 2e mode correspondent à la mesure à trois-quatre (3/4) avec division ternaire de l'unité de temps : aussi la mesure à neuf-huit (9/8) serait peut-être préférable.

Digitized by Google

Il en est de même du 5e et du 6e mode.

Le 3e et le 4e mode se rendent assez bien par la mesure à six-quatre (6/4). Mais, si nous adoptons le principe de la mesure à neuf-huit (9/8) pour transcrire le 1er et le 2e mode, il faudrait employer une mesure qui a été de tout temps inusitée, un dix-huit-huit (18/8), pour faire passer le 3e et le 4e mode dans notre système moderne d'écriture en restant conséquent avec nous-même.

Enfin, le dernier système expliqué ici, celui des motets en rythme binaire, a été noté dans la mesure à six-huit (6/8) ou à six-quatre (6/4). Il y a là, en effet, une légère incohérence : si nous avons dans les autres modes usé du trois-quatre et du six-quatre, c'est en deux-quatre (2/4), que nous aurions dû l'écrire, mais nous avons reculé devant la permanence du triolet, devant la réalité dans ces pièces du *tempus perfectum*, et nous avons adopté la mesure binaire à rythme ternaire.

En résumé, une parfaite régularité de transcription aboutirait au choix des mesures suivantes :

soit 2/4, 3/4 et 6/4,
soit 6/8, 9/8 et 18/8.

***

Nous en avons fini avec l'exposé des principes, sur lesquels les théoriciens de l'*ars mensurabilis* et les compositeurs de motets ont fondé leur rythmique pendant tout le treizième siècle. Les théoriciens, à vrai dire, ne nous mènent que peu avant dans cette voie ; ils nous font connaître les modes, mais ensuite leur enseignement s'attache plus particulièrement aux questions de séméiographie ; nous apprenons par eux la forme des notes simples, des ligatures, la signification des unes et des autres, mais, à proprement parler, le moyen âge, qui a créé et accepté le vocable de « rythmique » pour désigner une science qui règle les relations de la musique et des textes littéraires, n'a point laissé de traités de cette science.

Nous devons en retrouver nous-même les raisons premières et les fondements : aussi les manuscrits appartenant, comme notre manuscrit de Bamberg, à une époque où la notation mesurée est déjà constituée en un système achevé, sont-ils des documents infiniment précieux, car, seuls, ils nous permettent de retrouver avec certitude les éléments de cette rythmique, qui sont en quelque manière nos principes directeurs dans la connaissance que nous pouvons avoir des plus anciens textes mesurés.

Les conséquences qui résultent de cette généralisation sont considérables, car nous pouvons, grâce à elles, remonter toujours plus haut vers les origines de l'*ars mensurabilis* et interpréter une infinité de documents, soit polyphoniques, soit monodiques, qui, autrement, resteraient pour nous inaccessibles et mystérieux.

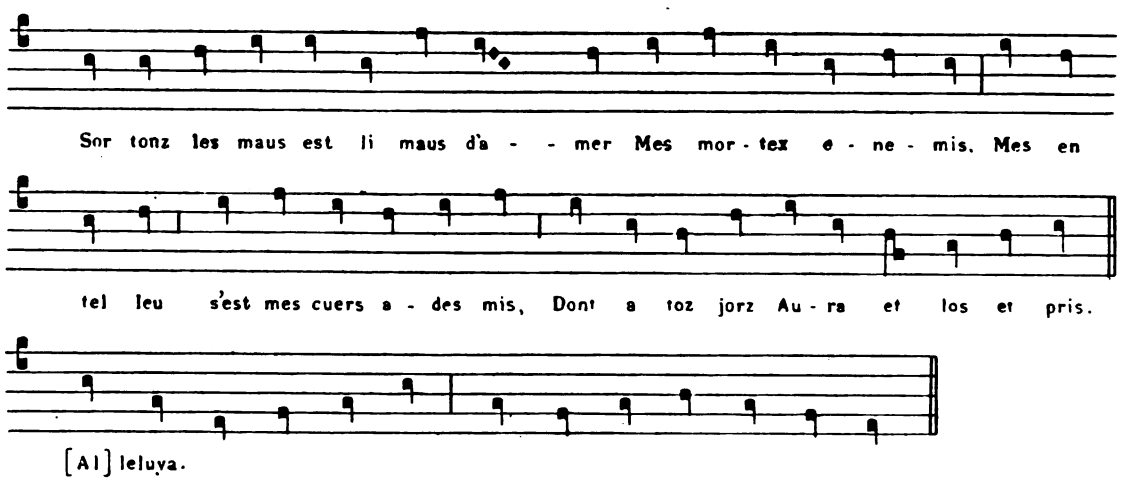
La première famille de textes, dont l'interprétation bénéficie des recherches précédentes, sont les motets contenus dans les fascicules anciens du manuscrit de Montpellier. On sait que dans la notation de ces fascicules les notes simples se distinguent bien les unes des autres, mais que les ligatures ont une signification résultant non de leur forme, mais de la place qu'elles occupent dans la formule modale.

Nous avons, en outre, à faire l'application de ces principes de rythmique à des documents plus anciens et plus primitifs encore de la musique mesurée :

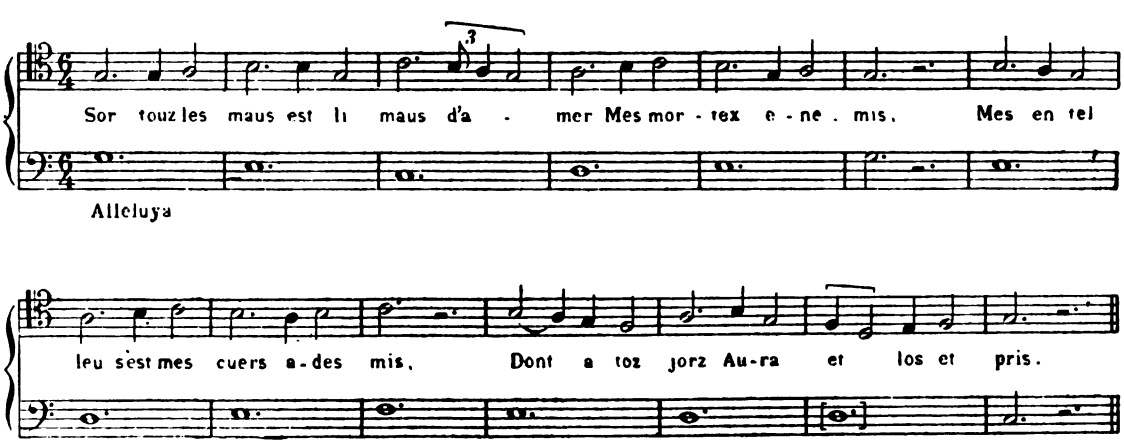
Digitized by Google

nous voulons parler de ces compositions polyphoniques, *organum*, *conductus* et motets, que les *discantuum volumina* des bibliothèques d'Europe nous ont conservées en si grand nombre. La notation est plus archaïque : la graphie extérieure des notes ne donne aucune indication rythmique. Le rôle de l'exégète moderne est de faire sortir le rythme du contexte dans l'interprétation de ces œuvres : le critère harmonique détermine ensuite si la reconstitution rythmique est exacte.

Nous croyons intéressant de donner un exemple de transcription pour un motet, qui se trouve à l'état unique dans un manuscrit appartenant à cette phase primitive de la notation mesurée. Nous arrêtons notre attention sur une courte pièce, qu'un seul recueil, le manuscrit de Wolfenbuettel (*Helmst.* 1099, fol. 246 r°), nous a conservée avec sa notation musicale. Voici le texte ancien :

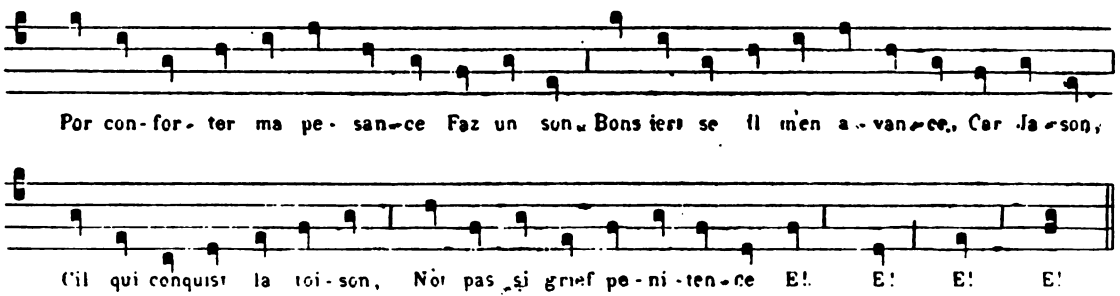


Il nous apparaît de suite que le troisième mode est le seul qui convienne à la partie de motet ; qu'au premier vers de cette pièce, où il n'y a que neuf syllabes, il faut dilater l'avant-dernière syllabe et, enfin, qu'un cinquième mode en doubles longues amène le tenor dans une parfaite coïncidence avec la partie de motet. Nous proposons donc la transcription suivante :

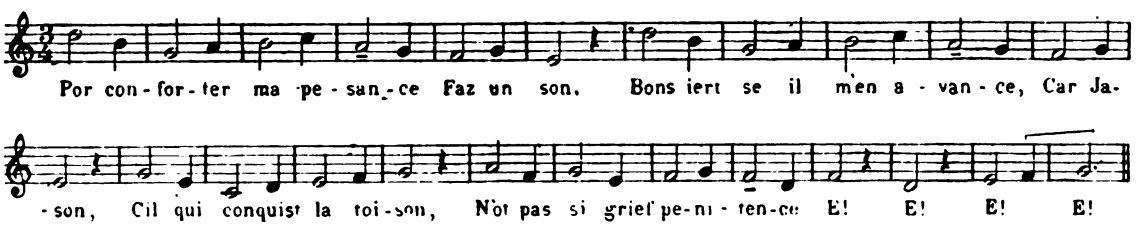


Digitized by Google

Dans un précédent travail, que nous avons eu déjà l'occasion de citer, *La Rythmique musicale des troubadours et des trouvères*, nous avons montré par quel *processus* et quel enchaînement rigoureux, il se trouve que la rythmique des motets doit être appliquée aux chansons monodiques de nos vieux poètes : cette constatation, à laquelle nous ont amené les travaux préparatoires de la présente étude, nous découvre le trésor inépuisable de la mélodie médiévale et nous en livre l'accès en nous donnant la clé de son interprétation. Nous ferons voir par un exemple comment, après les compositions polyphoniques, ces mêmes principes de rythmique mesurée sont à l'état latent dans le texte musical d'un troubadour ou d'un trouvère. (1) Prenons, en effet, la jolie chanson de Thibaut de Champagne, dans le manuscrit français 844, fol. 61 r°, de la Bibliothèque Nationale de Paris :



Nous retrouvons facilement dans cette mélodie l'application des règles du premier mode, dont les formules se superposent d'elles-mêmes au texte ancien et nous obtenons la transcription suivante :



Le caractère syllabique de cette mélodie en laisse très nettement apparaître le dessin rythmique, mais si des ligatures remplaçaient des notes simples, la construction générale de la phrase n'en serait pas modifiée, la loi d'équivalence maintiendrait les proportions.

Seulement nous devons dire ici que les transcriptions de chansons, c'est-à-dire de pièces monodiques, n'atteindront jamais au caractère de quasi-certitude, que présente la remise en partition des motets, même les plus anciens, où nous trouvons dans les rapports harmoniques un *criterium* précieux de nos conjec-

(1) Tandis que nos études préparatoires sur la rythmique des motets nous amenait à étendre aux monodies des troubadours et des trouvères l'application des formules modales (voir notre *Rythmique musicale des troubadours et des trouvères*), un confrère d'outre-Rhin, M. Jean Beck, de Strasbourg, arrivait de son côté aux mêmes conclusions. M. Beck publie présentement le résultat de ses recherches, mais son travail n'étant pas encore paru, nous ignorons ses procédés de démonstration. Toutefois, bien que nous ayons travaillé d'une façon indépendante, nous tenons à reconnaître que, dans cette question de l'application des formules modales à l'interprétation des monodies mesurées, notre confrère a pour lui la priorité de la conception. L'ouvrage de M. Beck aura pour titre *Die Melodien der Troubadours*. (Mars 1908).

Digitized by Google

tures rythmiques. Nous savons qu'une pièce en vers décasyllabiques doit être traduite à peu près certainement en troisième mode, nous avons ainsi dans la majorité des cas des raisons de nous décider pour un mode ou pour un autre, mais non toujours.

Nous arrivons, entraîné par la force des choses, à une dernière application de la rythmique mesurée du treizième siècle, et cette conséquence est assez grave, pour que nous ne la formulions qu'avec une extrême prudence.

Jusqu'ici, à la suite de l'école musico-liturgique de Solesmes, on a admis que les proses du treizième siècle, d'Adam de Saint-Victor et de ses successeurs, relevaient du rythme oratoire et, dans leur exécution, l'égalité des notes fut toujours, pour nous comme pour tous les partisans de la rythmique bénédictine, un article de foi.

Mais, après que nous avons eu déterminé les principes fondamentaux de la rythmique mesurée du même temps et relevé la correspondance, qui s'établit normalement entre un vers d'une longueur quelconque et l'*ordo* mélodique qui y est joint, nous avons été frappé des incohérences qui résultent d'une exécution fondée sur le principe de l'égalité des notes, quand des formules neumées de deux ou trois sons viennent, de place en place, interrompre le cours de la mélodie syllabique.

Une interprétation des proses fondée sur la pratique modale remédierait à ces défectuosités : elle serait d'autant plus légitime, que nous avons quelques droits à nous demander si véritablement les proses et les autres œuvres nées de la versification tonique du moyen âge ne relèvent point de la musique mesurée. Nous savons déjà que des fragments de proses ont été insérés dans un motet ; nous savons qu'au quatorzième siècle et aux siècles suivants, les proses de l'Eglise étaient chantées en mesure. En était-il ainsi au temps d'Adam de Saint-Victor ? La question, si nous n'osons la résoudre ici, mérite au moins d'être posée.

En effet, et c'est par là que nous finirons, nous pouvons admettre que les origines les plus lointaines de l'*ars mensurabilis*, au moyen âge, se confondent avec les progrès du syllabisme dans la versification. Le rythme libre ou rythme oratoire avait été par excellence le rythme de la cantilène grégorienne, c'est-à-dire d'une mélodie faite pour un texte de prose latine et à son image.

Le rythme de la *musica mensurabilis*, fondé sur les *ordines* et les *modi*, répondait admirablement, au contraire, aux besoins de la versification du treizième siècle, dont l'homosyllabie fut le principe essentiel et dont la prose adamienne fut la plus parfaite manifestation. Ce n'est donc point porter atteinte au rythme libre que de contester son influence sur les proses, les tropes et autres formes de la poésie liturgique, mais c'est, au contraire, en précisant les frontières de son domaine, lui reconnaître, dans ce domaine, une indiscutable légitimité.

Nous n'avons point à suivre ici les destinées historiques de l'*ars mensurabilis* ; nous savons qu'elles furent courtes et que la doctrine rythmique du treizième siècle ne survécut guère au siècle qui l'avait conçue, au moins sous la forme exclusive du mode et du temps parfaits : dès l'époque de l'*ars nova* et des réformes de Philippe de Vitry commence, dans la théorie et dans la pratique, une évolution, qui affranchit la rythmique musicale du joug de la scolastique et l'achemine peu à peu vers le libre idéal de l'esthétique moderne.

Digitized by Google

CHAPITRE QUATRIÈME

PALÉOGRAPHIE DES MOTETS

Ce chapitre se lie intimement au précédent : les notions de rythmique médiévale, que nous venons d'exposer, étaient indispensables pour permettre l'intelligence des documents eux-mêmes. Les gens du moyen âge avaient, à ce point de vue, une formation qui nous manque ; ils savaient, ce qui est tout naturel, sur la musique de leur temps, sur sa notation, sur son rythme, tout ce que nous ne savons point. Ce sont ces notions que nous avons cherché à synthétiser plus haut pour arriver ainsi dogmatiquement à la connaissance des théories musicales du treizième siècle, que les musiciens contemporains possédaient, au contraire, par l'expérience et la pratique.

Nous pouvons donc maintenant nous mettre en face des textes eux-mêmes : leur signification ne sera plus lettre morte pour nous, car nous avons désormais des principes directeurs qui nous guideront dans la lecture des originaux. En dehors de cette seule question du rythme mesuré, dont les valeurs de durée n'apparaissent point dans la séméiographie des anciens manuscrits de motets, il n'y a, à proprement parler, aucune difficulté paléographique. L'écriture est toujours facile et claire. Presque tous ces recueils, sauf peut-être le premier manuscrit de Wolfenbuettel (*W*[1]) et le manuscrit Egerton 274 (*Le*), décèlent une origine parisienne : ne savons-nous point, par ailleurs, que les motets ont pris naissance à la cathédrale de Paris ? Pourtant, nous n'avons pas cru sans intérêt, de rapprocher dans cette publication des documents, qui, sortis d'un même foyer de production artistique, sont aujourd'hui disséminés, un peu partout, dans les bibliothèques étrangères. Et puis, nous aurions regretté de ne point faire connaître sous leur forme concrète, avec leur physionomie propre, ces manuscrits, que nous n'avons jusqu'ici désignés que par des sigles abstraits et qui furent, en réalité, les précieux collaborateurs, auxquels nous devons d'avoir pu écrire l'histoire des motets du recueil de Bamberg.

Nous avons cherché, en faisant le choix de nos fac-similés, à donner une suite d'exemples appartenant aux différentes périodes de la notation mesurée jusqu'à la réforme de Philippe de Vitry, mais aussi, nous nous sommes appliqué à présenter des types variés de la grande famille du motet : pièces d'*organum* et mélismes primitifs, motets latins et motets français à deux parties, composés d'un tenor et d'une partie de dessus, motets latins à trois parties avec le même texte littéraire aux deux parties de dessus, motets latins ou français à trois parties *cum diversis litteris*, c'est-à-dire avec textes différents à la partie de triple et à la partie de motet, etc.

Ce chapitre doit donc, dans notre pensée, constituer une histoire documentaire du motet au treizième siècle.

Digitized by Google

PLANCHE I. — WOLFENBUETTEL, Helmst. 628. (W^1). Folio 7 r°. Fragment de l'*organum* à trois parties *Nativitas* sur les mots *ex semine Abrahe orta de tribu Ju* [*de*]. On se souvient que cet *organum* est l'origine du motet *Ex semine Habrahe* et de divers autres motets dérivés de celui-ci.

***

Ce ms. W^1, ainsi que tous les suivants jusqu'au ms. *C* de la planche X, appartient à la période ancienne de la notation mesurée, dans laquelle aucun signe spécial ne distingue les valeurs de durée : les longues ne se différencient point des brèves, les ligatures n'ont encore aucune des particularités qui leur donneront, plus tard, la perfection ou l'imperfection, la propriété ou la non-propriété. La séméiographie de la musique mesurée est directement empruntée au chant liturgique. Comment la transition s'est-elle faite ? Comment ces signes ont-ils perdu l'ancienne signification qu'ils avaient dans la musique grégorienne pour en recevoir une nouvelle dans la doctrine mensuraliste? c'est une question infiniment délicate, nous nous contenterons de la poser sans chercher à la résoudre ici. Quoi qu'il en soit, cette série de planches nous met en présence de la notation mesurée à son état le plus ancien. On se reportera au chapitre précédent et à notre *Rythmique musicale des troubadours et des trouvères*, page 9 et ss.

***

PLANCHE II. — WORCESTER, Cathedral Library. Fragment de parchemin provenant d'une reliure ancienne de manuscrit (1). Le fragment fait voir le motet *Ex semine Habrahe* curieusement enchassé dans l'*organum* correspondant. Toutefois le texte mélodique de l'*organum* est différent du texte de ce même *organum* dans W^1.

PLANCHE III. — MADRID, Bibliothèque Nationale, Hh, 167 (*T*). Sans pagination, ni foliotation. Notre fac-similé donne le texte du motet à deux parties *Ad solitum vomitum*, celui du motet à trois parties *Si mundus viveret* et le début du motet, à trois parties également *Qui servare puberem*. Les parties de tenor manquent à cet endroit du manuscrit.

PLANCHE IV. — PARIS, Bibliothèque Nationale, latin 15139 (*Pb*), fol. 290 v° et 291 r°. Différents mélismes sur des tenors liturgiques; les mélismes sont l'origine de motets, dont l'*incipit* est indiqué en marge du texte mélodique. L'un d'entre eux même, le motet *He bergiers*, se retrouve au folio 23 r° du manuscrit de Bamberg.

PLANCHE V. — PARIS, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3518, (Pa^2), fol. 118 r°. Motets latins à deux parties. Cette page contient la fin du motet *Gaude chorus* avec le tenor *Angelus*, le motet *Salve virgo rubens rosa* avec un tenor *Pneuma primi toni* et le motet *Virgo decus castitatis* et son tenor *Alleluia*. Ces trois motets se retrouvent dans le manuscrit de Bamberg.

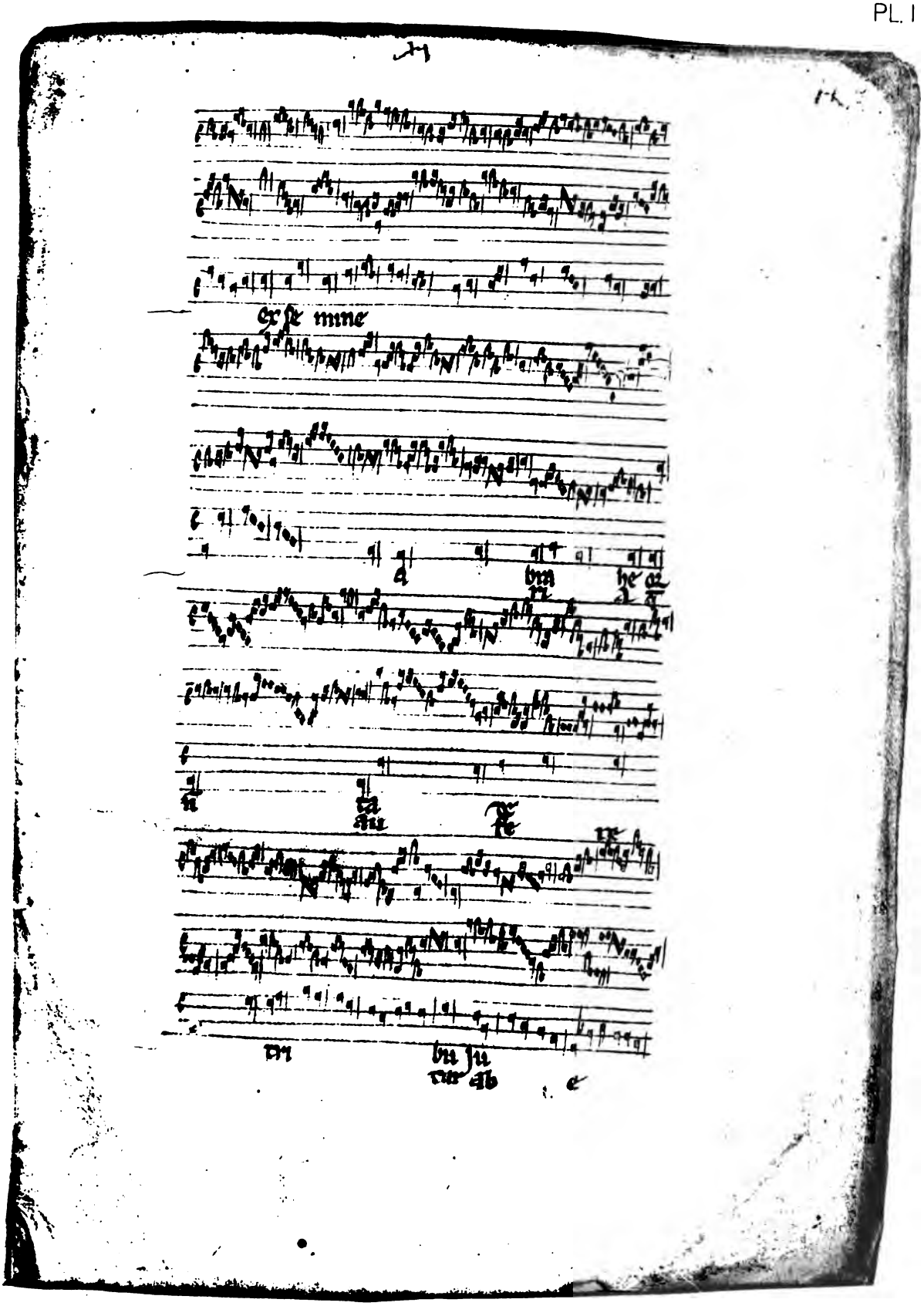
PLANCHE VI. — WOLFENBUETTEL, Helmst. 1099 (W^2), fol. 237 r°. Le motet *La fille den Hue* avec le tenor *In seculum* existe à l'état unique dans ce manuscrit.

PLANCHE VII. — PARIS, Bibliothèque Nationale, français 844 (*R*), fol. 207 r°. En haut de la page, dans la colonne de gauche, fin du motet *En grant effroi sui sovent*, tenor *Mulierum*. Viennent ensuite deux autres motets français à deux parties *Au commencemeni d'esté*, tenor *Hec dies* et *A la rousee au serain*, tenor *Ab insurgentibus* et enfin un motet à trois parties avec deux textes différents aux parties de dessus :

De la vile issoit pensant
A la vile une vieille a
Manere

(1) Cette reproduction est faite avec la gracieuse autorisation du chapitre de la cathédrale de Worcester.

Digitized by Google



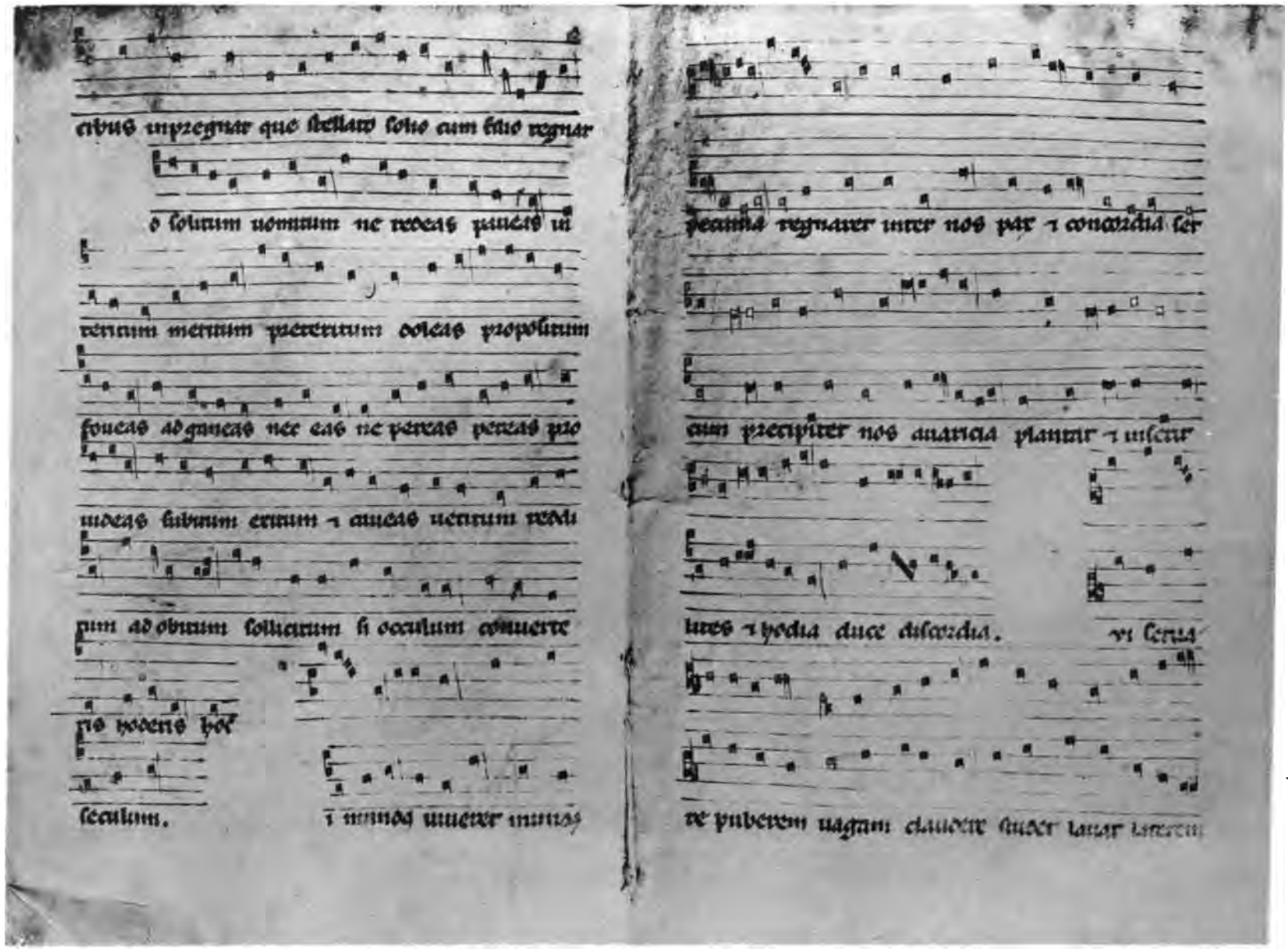
Digitized by Google

Digitized by Google

PL.II

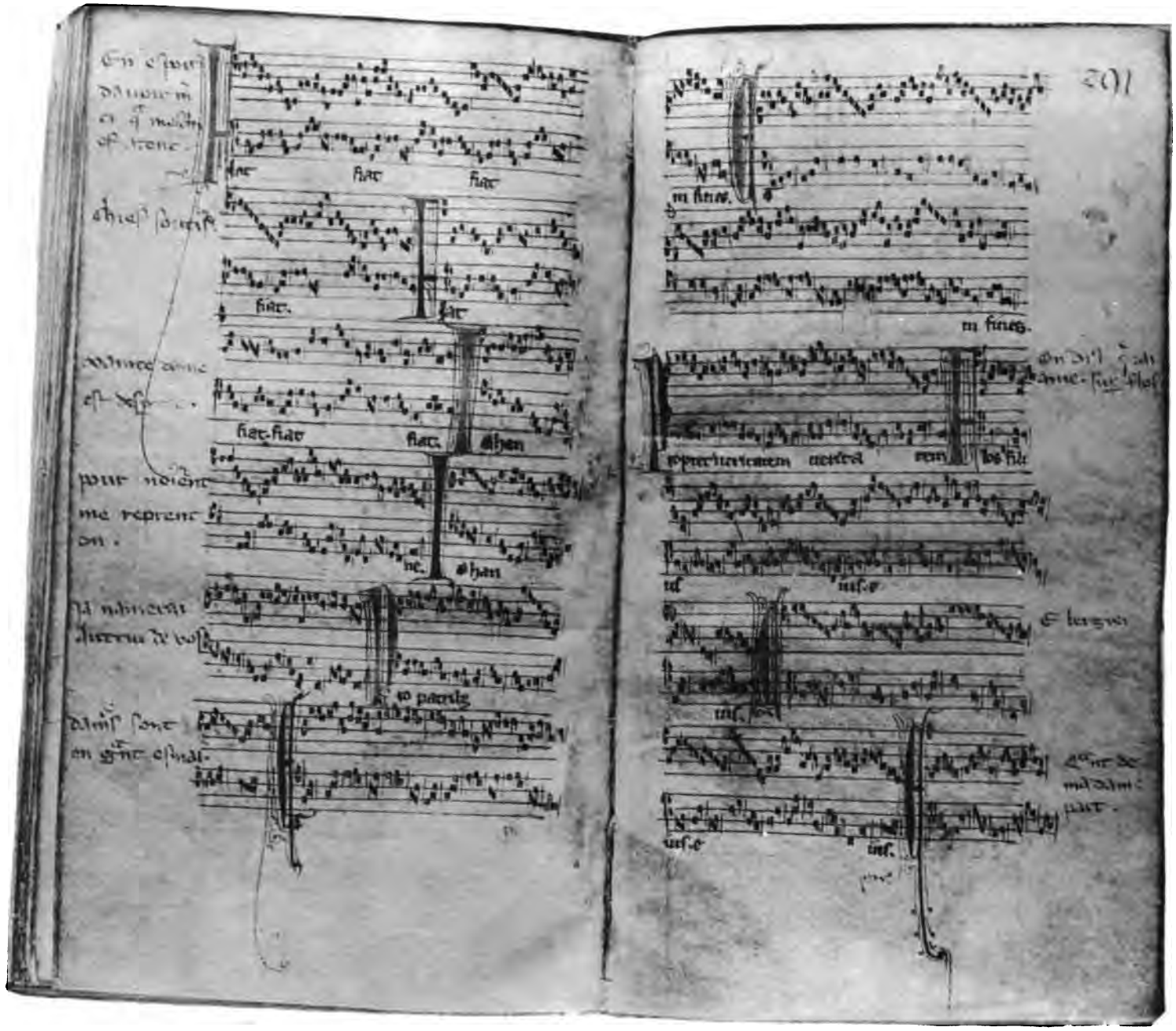
Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google



PL. IV

Digitized by Google

Digitized by Google

mitum. quem symeon manibus.
in ulnis felicibus accipiens. bn̄
dixit inquiens. nūc dimittis
domine seruum tuum in pa
ce. nunc et in perpetuum.

Angelus.

Salue uirgo rubens rosa. sola
xp̄i parens gloriosa. fulgida stel
la lux iocosa. aue legis gloriosa
formosa. cantus dulcis prosa.

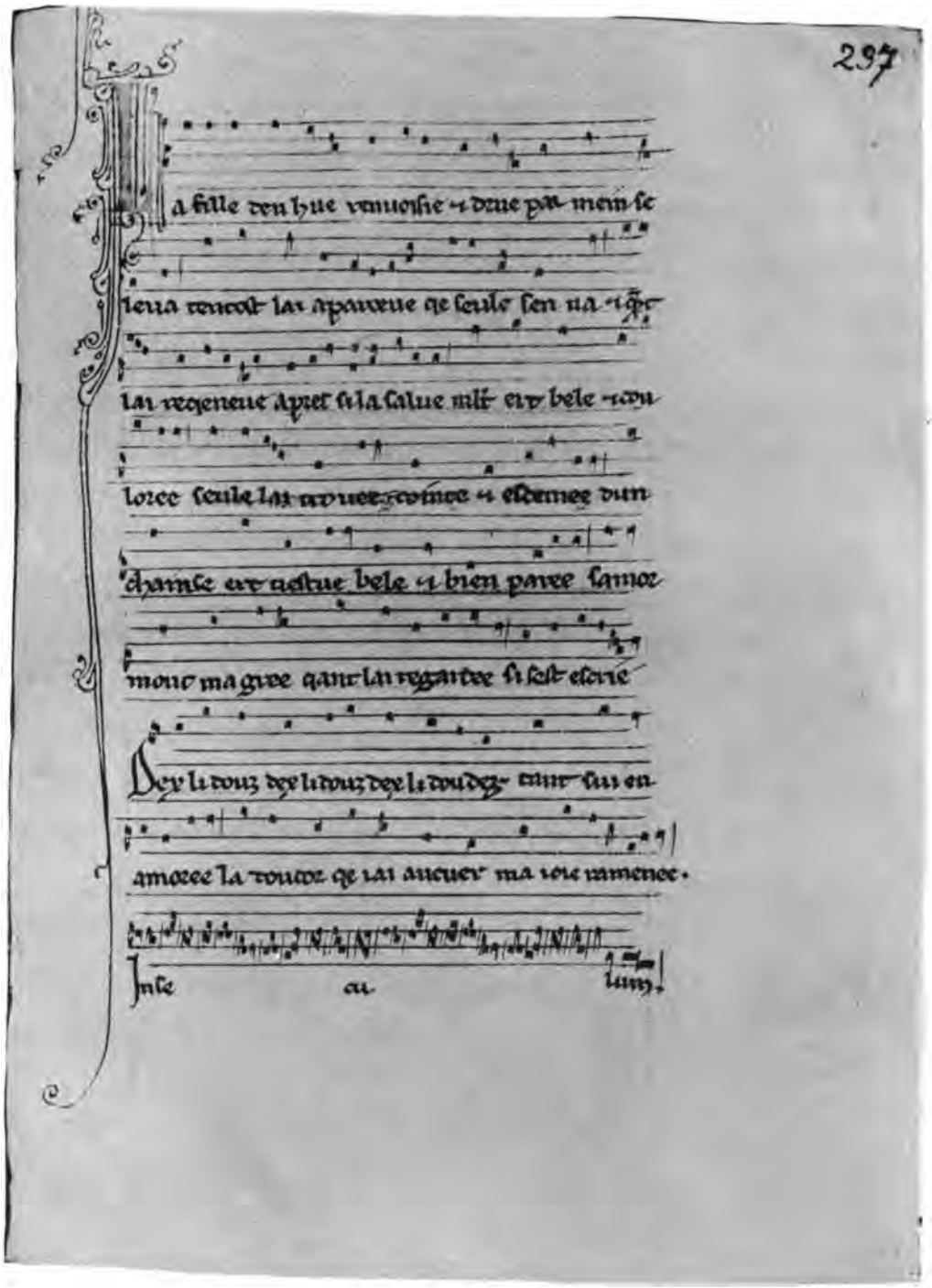
morte libera nos ex osa. ut fru
amur luce graciosa.

neuma primi toni.

Virgo decus castitatis uirgo
regia. uirgo mater pietatis
uri nescia uirgo templum tri
nitatis celi regia uirgo pura
p̄uitatis dele uicia nos emundās
a peccatis p suffragia p te nob̄
pene datis dev̄ uenia nō dāpnem̄
p peccatis in miseria sed fruam̄ cū
beatis celi gl̄a.

Digitized by Google

La fille deu hue renuoisie et drue par mein se
leua tentost lai apareue qe seule sen ua et quant
lai reqeneue apres si la salue mlt ert bele et cou
loree seule lai trouee cointe et esdemee dun
chainse ert tiestue bele et bien paree samor
mout ma gree qant lai regardee si sest escrie
Dex li douz dex li douz dex li doudez tant sui en
amoree la toucor qe iai aueuer ma ioie ramenee.
Inse cu lum.



Digitized by Google

mes mains li puit. et si doucement li pri-
dame aiez de moi merci. car por vos muir.
mulierum.

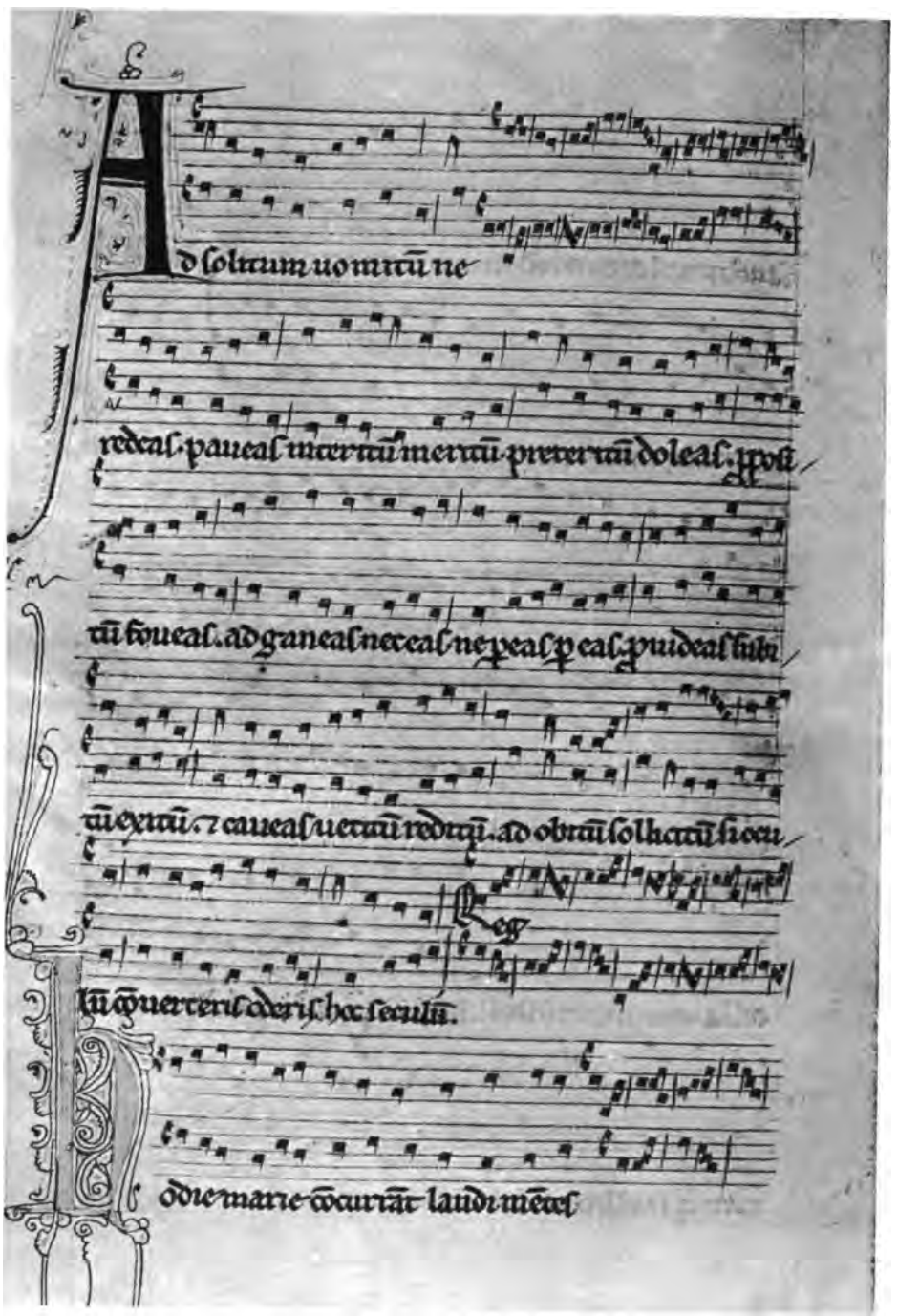
Au comencement deste. que
naist la flors el vert pre. a
mors qui mont en baillie. mont si douce
ment naure. cor muir a mon gre. se la be
le renuoisie. qui est ma ioie et ma vie. ne
ma pardone. ce quen samor ai torne tot ma
pense. Je vos ai tot mon cuer. done bele
tresdouce amie. Hec dies.

A la rousee au serain vait ma
res a la fontaine. cil qui por samor se paine.
sel et cresson et bis pain. aporte ot. et ele
comence a plain. qui est de ioie plaine. por
ce que par la main maine son ami mignot.
mignotement len maine Robins marot.
Ab insurgentibus.

De la vile issoit pensant par
vn matin. maros si voit la
deuant passer robin. a sa vois quele ot dou
cete. li dit en diuntant. alez moi contraten
ant. ie sui vostre amiete.

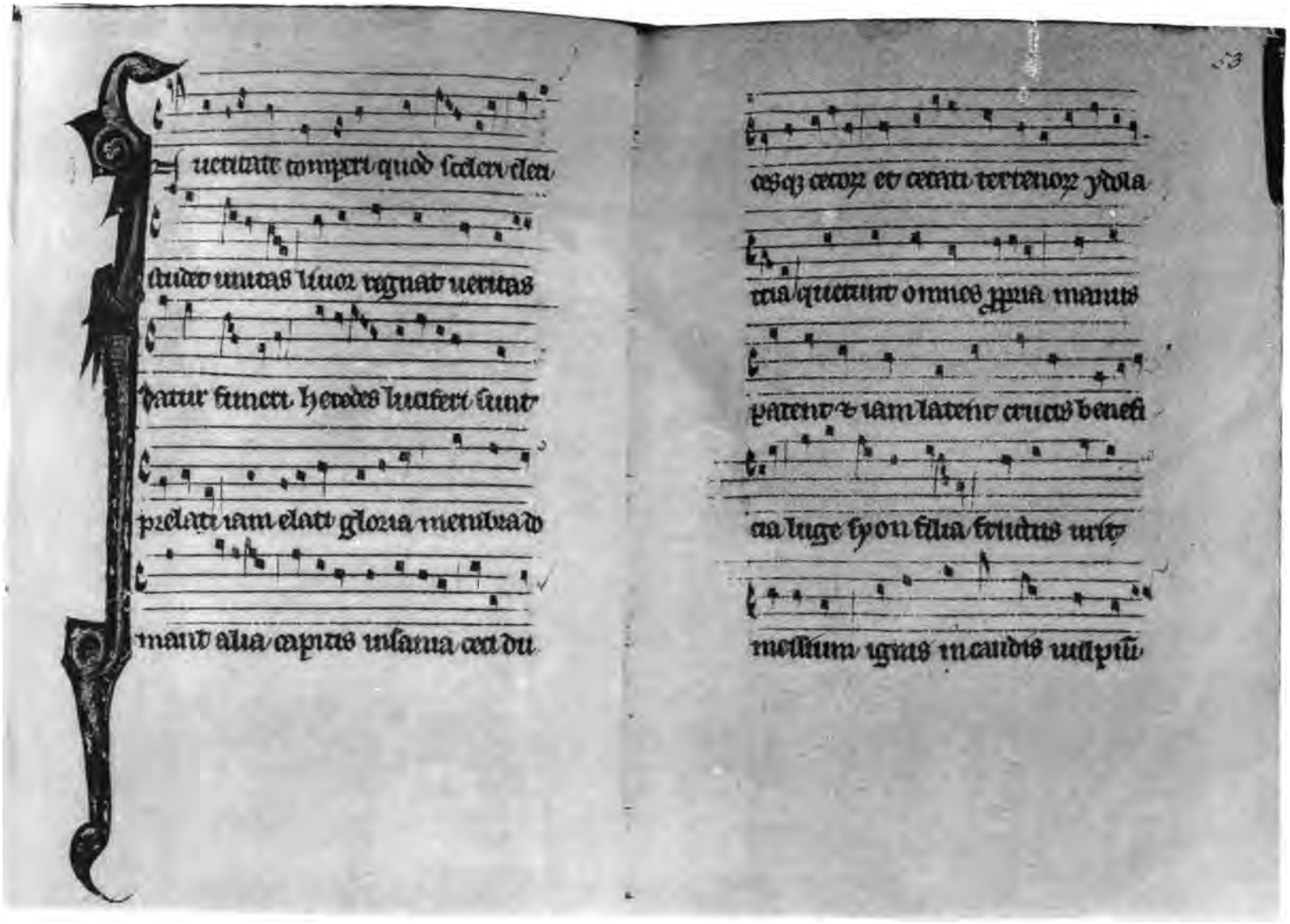
A la vile vne vieille a qui
prent mari. cui amie as
noces va. grant route od li. oiant toz

Digitized by Google



Digitized by Google

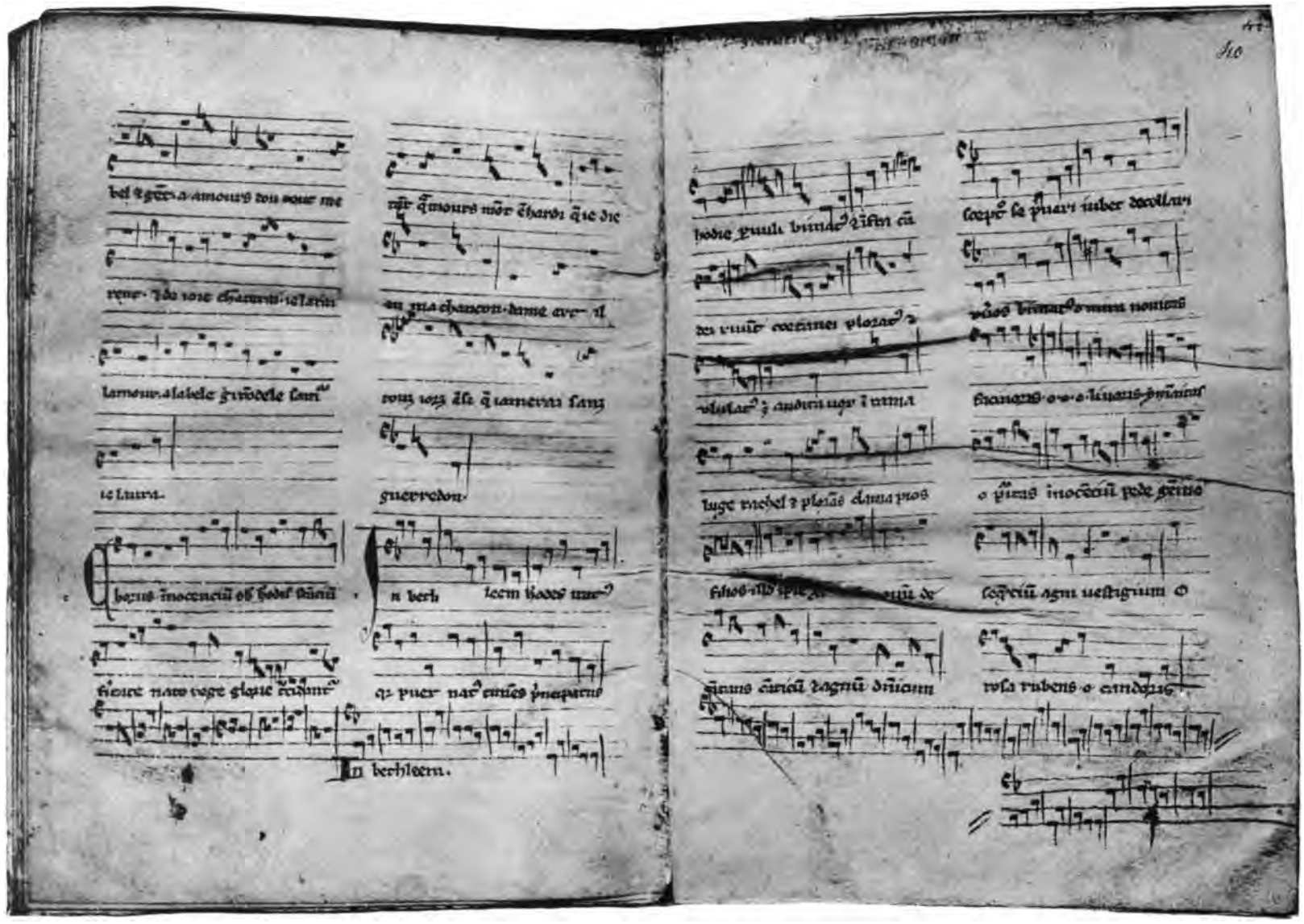
Digitized by Google



PL. IX

Digitized by Google

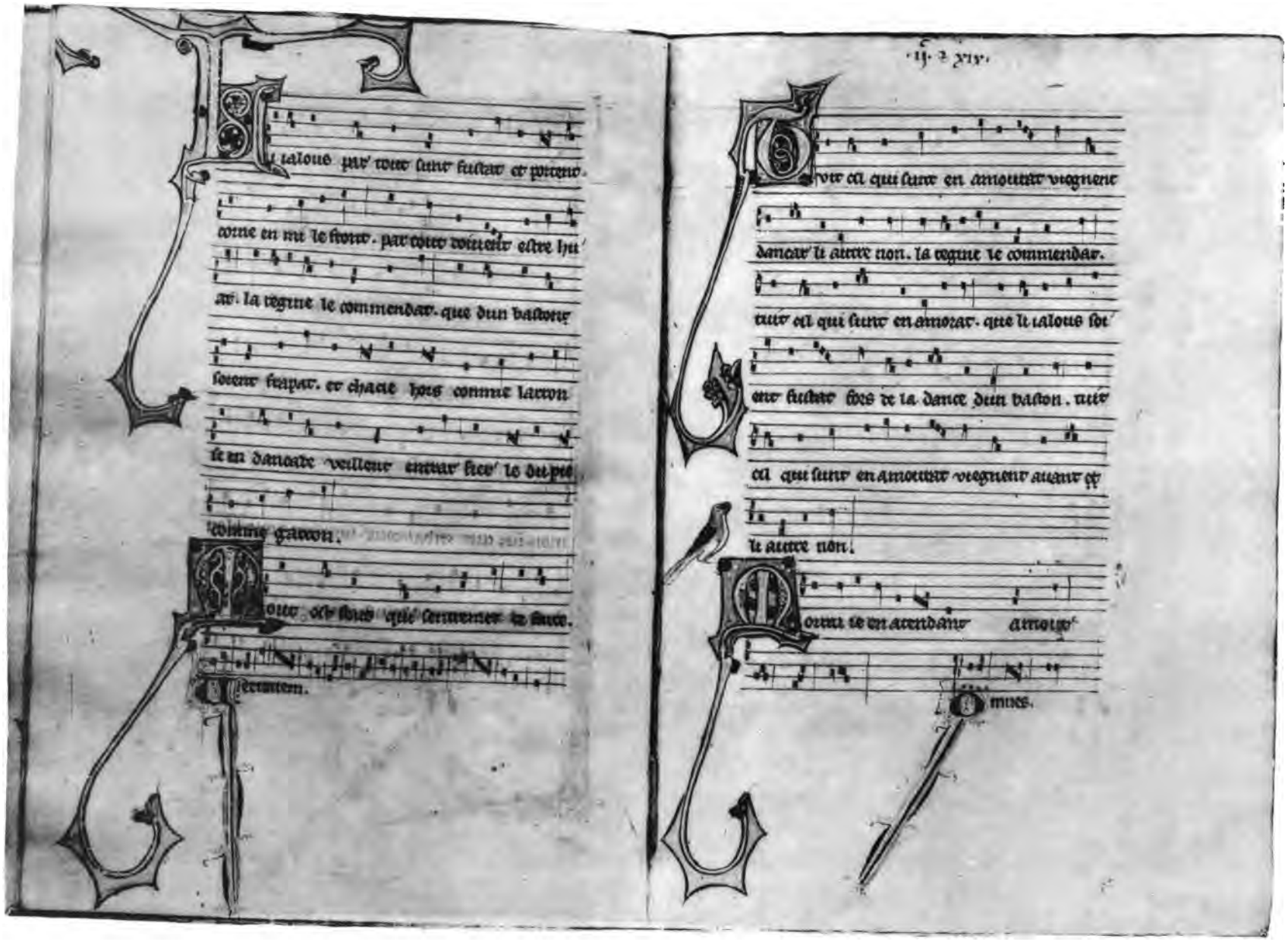
Digitized by Google



PL. X

Digitized by Google

Digitized by Google



Il ialous par tout sunt fustat et pureno-
ume en mi le front. par coiu voutrir estre hu-
ni. la regine le commendat. que dun bastoun
souent frapat. et chacie hors comme larron
se un danoate veillent entrat fiet le du pie
comme garon.

Pour ceis fols qui sermenent le sucre.
sermentem.

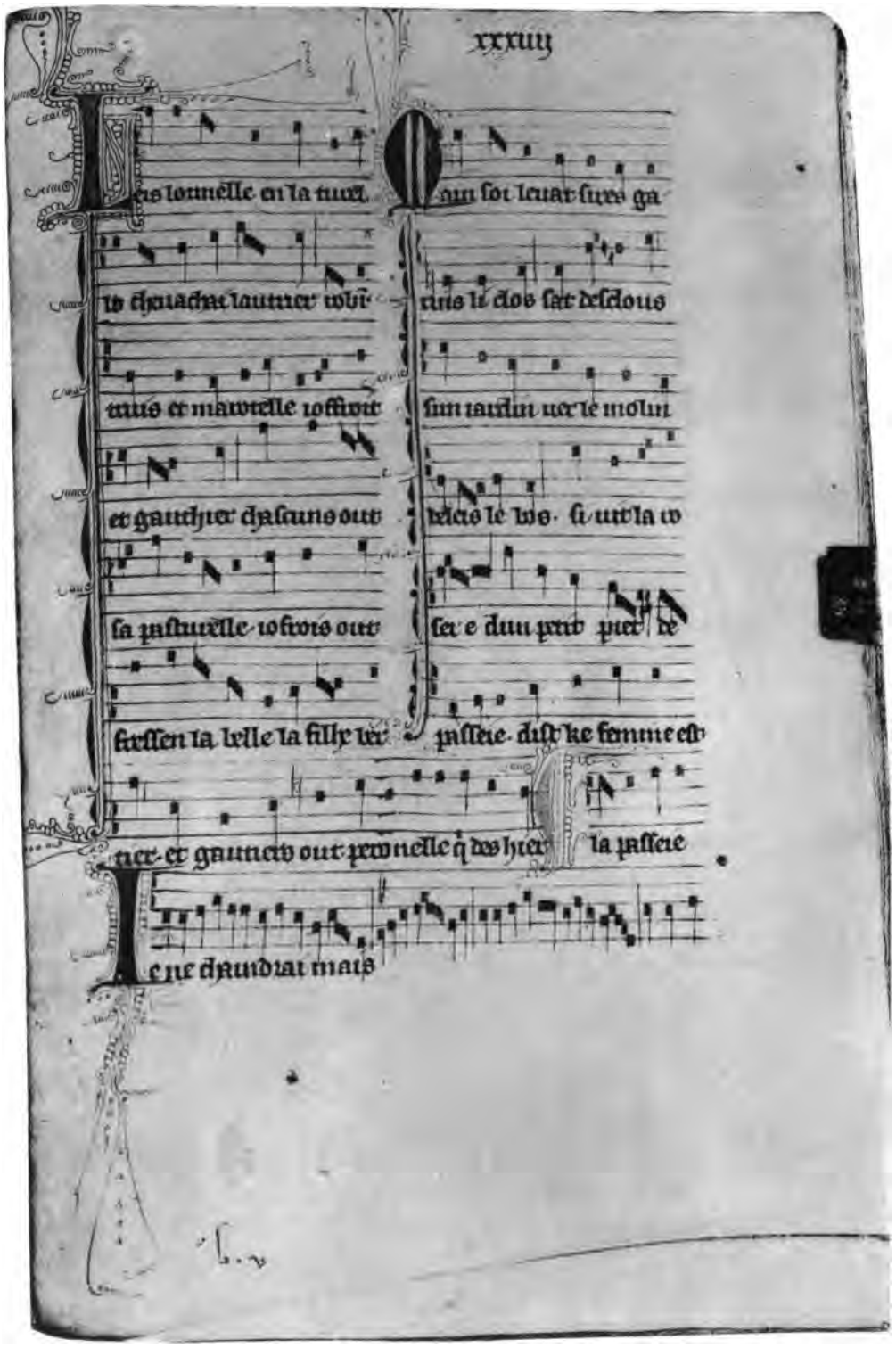
Pour cil qui sunt en amoutat viegnent
danoat le autre non. la regine le commendat.
tuit cil qui sunt en amorat. que li ialous soi
ent fustat fors de la dance dun baston. tuit
cil qui sunt en amoutat viegnent auant et
le autre non.

Porui le en atendant amorat
mues.

Digitized by Google

Digitized by Google

PL. XII



Digitized by Google

Digitized by Google

Apres seour denacon
Qui est de male estracon
Car elle fille male bouche
Qui maint plieue et tart couche
Pour mal dire a champ et a ville
Tous iours desirant mal ou fille
Denacon qui son non auile
Du tout a sa mere resemble
Car elle ne veut riens tant amer
Son gent clamer et diffamer
Et ne quiert ou que son lendre
Mal bien dirre qui sont enuie
Et onques souuenir lemort
Pauure deuant et pour et mort
C'est la sanbue enuenimee
Qui face homme renommee
C'est la langue serpentine
Qui de gent tenir ne fine
Et si non puet elle tout rouuer
Quelle puisse tout sous louer
Et plus de gens riens desseure
Plus en son cors venin demoure
Et tout tout estre seres despec
Qui de tel langue enuenimee

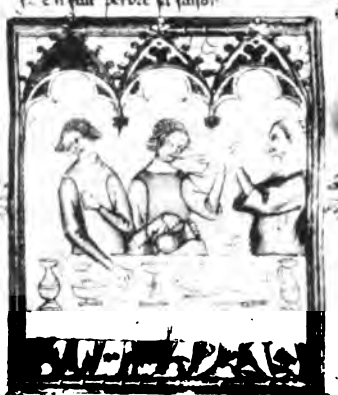
Apres cestui se list haine
Qui a tout mal faire est encline
Et puis apres se list rancune
Qui est a mal de gens commune
C'est celle qui est si tres dure
Que ilz ne se peuent tousiours dure
Et son mal talent tout nest
Souuent pour auoir que son face
A ma priuee tousiours le chiden
Et quel re ueut donner pardon
Nullement amour ne dure
Car sachez bien cest nature
Pardon fait ne se doit donner
Pour nouuer en frout en fourner

Ecce quis arpie fer ipoarsie
turpis lepra Simonie sanidiet
ium fastidiens nec moueri omni die
Ipi uertuia pie precium aumiers qo
Ne symoni Dauid ypheie uerba testi
um pdum punum filium nunc sym
seo vice destis tangit gladiu ceiot
Johanne

De costa dormentis mare fir
misere ipi latus moriente marem
crauit grie sanguis aqua fluens mda
uirtus est tarc que purgauit a
peccatis reddit rog gloire in sanuel
Duas nequiac iuum destruet fue
plenitudine peccatorum enor

Apres sa mort ne chanter messe
Et enfer prendra sa promesse

Et puis apres se list orgueil
Qui de mal bien ne se cueil
A pres tantost fu assise ire
Qui amie ne set raison estre
A ma se prent par impatience
Tousiours a la pire sentence
A pres si vint voir renuie
Qui pourceuse de bien faire
Et omgnaire de li se fist oiseuse
Qui est en tous temps paresseuse
A pres fu assise Venus
Qui prent les gens nesciz et mus
C'est le perdu ramiers
Qui tous iours est delitant duers
Et ueillesse ou mal ou raison
Et si faut perdre sa saison



Omgnaire de li fu gloutonnie
De trop mengier notre et tenue
A pres pitresse et delitere
Qui onques en tout leur uie
Ieuer ne tenoit mengier ne soutenir
Et cuis enfans tous saons mouuir

Digitized by Google

Digitized by Google

La partie de tenor est transcrite au verso du folio.

Le même type d'écriture se retrouve très exactement dans le manuscrit français 12615 (*N*) de la Bibliothèque Nationale de Paris.

PLANCHE VIII. — FLORENCE. Bibliothèque Laurentienne, *Pluteus* XXIX, 1, (*F*), fol. 394 v°. Ce fac-similé du célèbre manuscrit, connu sous le nom d'*Antiphonaire de Pierre de Médicis*, est pris dans le cahier du recueil où sont contenus les motets latins à trois parties, avec le même texte poétique aux deux parties de dessus. En haut et à droite de la page reproduite, il y a la fin du tenor du précédent motet *Flos de spina rumpitur*. Nous avons dans son intégrité le motet *Ad solitum vomitum* et son tenor *Reg*[*nat*]. Au bas de la page le motet *Hodie Marie concurrant laudi mentes*.

PLANCHE IX. — LONDRES, Musée Britannique, Egerton 274, (*Le*) fol. 52 v° et 53 r°. Début du motet *In veritate comperi*. On sait que la présence de ce motet dans le manuscrit *Le* a permis d'en faire l'attribution à Philippe de Grève, le chancelier de l'Eglise de Paris.

PLANCHE X. — PARIS, Bibliothèque Nationale, latin 11266, (*C*) fol. 39 v° et 40 r°. Les motets de ce recueil sont à trois parties avec deux textes différents aux parties de dessus. Les pages que nous reproduisons contiennent la fin du motet :

Se j'ai servi longuement
Trop longuement m'a failli
Pro patribus

et la totalité du motet

Chorus Innocencium
In Bethleem Herodes iratus
In Bethleem

que nous rencontrons encore dans le manuscrit de Bamberg.

***

La graphie du ms. *C*, peu soignée, donnant l'impression d'une écriture cursive plutôt que d'une minuscule de manuscrit, est intéressante et marque un progrès sur tous les textes que nous avons précédemment reproduits. On y trouve pour la première fois la distinction dans l'écriture musicale des valeurs de durée, c'est-à-dire des longues et des brèves. Le rythme n'est plus à l'état latent, il apparaît dans la notation.

***

PLANCHE XI — MONTPELLIER, Bibliothèque Universitaire, H. 196 (*M*), fol. 118 v° et 119 r°. Le motet,

Li jalous par tout sunt fustat
Tuit cil qui sunt enamourat
Veritatem.

qui occupe la plus grande partie du fac-similé, a été transcrit en notation moderne dans notre chapitre préliminaire, page 27. Le début d'un autre motet complète la planche.

***

Déjà, nous avons eu l'occasion de dire que le manuscrit de Montpellier appartient, au moins par certains fascicules, à une période intermédiaire de la notation mesurée, dans laquelle les notes simples sont clairement distinguées les unes des autres dans l'écriture, et

Digitized by Google

dans laquelle, par contre, la valeur effective des ligatures dépend, non de leur forme extérieure, mais de la place occupée par la ligature dans la formule modale.

Nous avons dit, au chapitre premier, que le manuscrit de Bamberg, bien que n'appartenant pas encore à l'âge franconien, est d'une époque plus avancée que les anciens fascicules du manuscrit de Montpellier. Si, au lieu de fac-similiser la totalité du recueil de Bamberg, nous avions dû en reproduire une page seulement dans cette suite de planches, c'est à cette place qu'en raison du plan adopté par nous, il nous eût fallu la mettre.

***

PLANCHE XII. — TURIN, Bibliothèque du Roi, *Manoscritti vari*, n° 42 (*Tu*), fol. 34 r°. Début d'un motet à trois parties, avec deux textes différents aux dessus et tenor en langue vulgaire,

Leis l'ormelle | En la turelle
Main soi levat sires Garins li clos
Je ne chaindrai mais.

qui ne nous est connu ailleurs que par un feuillet détaché, conservé à la Bibliothèque de Cambrai.

La partie de motet seule a été publiée par De Coussemaker, dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, planche XXXII et en transcription au n° 39, d'après le fragment de Cambrai.

Nous devons à l'obligeance de M. Paul Meyer de connaître cet important manuscrit, qui n'a jusqu'à présent été utilisé ni par les philologues, ni par les musicistes. Nous avons eu entre les mains une copie de ce recueil de motets prise par M. Paul Meyer et, à l'occasion de la présente publication, nous avons fait fac-similiser différentes pièces de ce manuscrit.

***

Cette planche et la suivante, qui est prise au beau manuscrit du *Roman de Fauvel*, nous fait voir la notation mesurée de l'*ars antiqua* parvenue au dernier état de son développement historique après les réformes de Francon de Cologne. La valeur réelle des ligatures est désormais en fonction de leur forme et les progrès nouveaux, qui affecteront l'écriture musicale après l'époque du *Roman de Fauvel*, c'est-à-dire après l'année 1320 environ, auront surtout pour effet de l'orienter dans les directions très différentes de l'*ars nova*, dans le sens des théories codifiées par Philippe de Vitry.

***

PLANCHE XIII. — PARIS, Bibliothèque Nationale, français 146, (*Pf*), fol. 13 v°. Les deux motets, qui occupent la colonne du milieu de cette planche, se trouvent parmi les interpolations lyriques ajoutées au *Roman de Fauvel*. Le motet *Veritas arpie*, avec le tenor *Iohanne*, est le représentant latin du motet *Ne sai que je die*, que, déjà, nous avons rencontré dans le recueil de Bamberg. Le motet *A de costa dormientis* n'a pu être identifié par nous.

Un chapitre se clôt ici dans l'histoire musicale.

Digitized by Google

CHAPITRE CINQUIÈME

MUSIQUE INSTRUMENTALE

LE MÉLANGE DES INSTRUMENTS ET DES VOIX DANS LES MOTETS DU XIIIe SIÈCLE

L'étude de la musique instrumentale avant l'époque moderne est un des chapitres de l'histoire de l'art, où nous devons le plus complètement faire abstraction de nos idées actuelles, de notre formation esthétique, de ces préjugés inconscients qui forment notre mentalité musicale, car si nous voulions juger de la musique instrumentale du moyen âge avec les raffinements du goût contemporain, si nous devions chercher dans ces siècles d'enfantement des notions, l'appropriation des sonorités par exemple, qui n'appartiennent qu'à des périodes d'épanouissement artistique, notre déception, à la vérité, serait grande. Alors la ligne de démarcation entre le domaine de l'exécution vocale et celui de la musique instrumentale est très mal définie. Les instruments doublaient-ils les voix? l'hypothèse est vraisemblable sans être pourtant vérifiée. S'employaient-ils indifféremment les uns pour les autres ? on peut le croire. Connaissons-nous la tessiture ou le timbre de ces instruments ? pas même. Bref, ni la notion d'instrumentation, ni celle d'orchestration n'auraient pu, au moyen âge, se constituer en un corps de doctrine.

Notre ignorance est grande, c'est vrai, mais elle est due surtout à ce qu'aux siècles passés, les musiciens eux-mêmes ont eu sur le rôle des instruments les idées les plus confuses et que nous ne pouvons que constater cette confusion.

C'est au treizième siècle seulement que les textes commencent à projeter quelque lumière sur la question : encore faut-il porter cette clarté dans une direction convenable. Cette orientation est, en partie, le fait de M. Hugo Riemann, qui, dans un article récent (1) et dans son manuel d'histoire musicale (2), a montré qu'au quatorzième et au quinzième siècle les instruments se mêlaient aux voix dans une proportion dont, jusqu'alors, les musicistes n'avaient point mesuré l'importance. L'idée est féconde, elle demande seulement à être appliquée avec prudence et sans excès. Nous croyons, pour notre part, qu'on peut remonter plus haut que M. Hugo Riemann et qu'il n'est point téméraire de trouver l'origine de la musique instrumentale au moyen âge dans les plus anciennes formes de l'art polyphonique, dans l'*organum*, dans les *conductus cum cauda* et dans les motets.

Nous n'avons rien à dire de l'*organum* et du *conductus*. Nous avons émis simplement une impression personnelle, car la question de savoir quel pouvait être le mode d'interprétation de ces compositions n'a pas encore été discutée : il serait prématuré d'apporter sur ce point des conclusions, que nous n'avons l'intention ni de développer, ni de défendre ici. Reste la forme du motet. Celle-ci

(1) RIEMANN (HUGO). — *Das Kunstlied im* 14.-15. *Jahrhundert* dans les *Sammelbaende der Internationalen Musikgesellschaft.* 1906, p. 529 et ss.

(2) RIEMANN (HUGO). — *Handbuch der Musikgeschichte.* II. B. 1. Teil., p. 29 et ss.

Digitized by Google

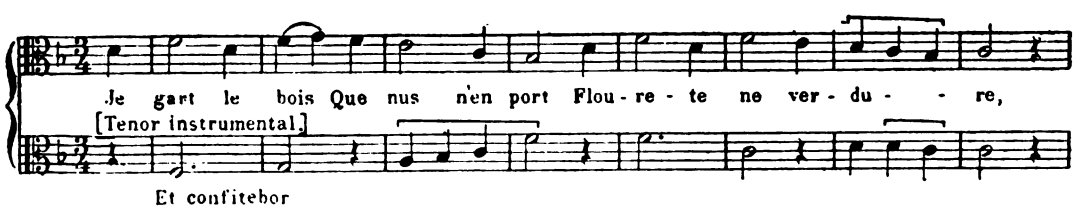
nous est plus familière. Les manuscrits de Montpellier et de Bamberg nous laissent entrevoir de quelle manière et dans quelle mesure s'unissaient voix et instruments dans ces compositions : ces deux recueils seront les fondements de notre documentation. Nous pourrons, grâce à eux, soulever un coin du voile, déterminer avec quelque précision, croyons-nous, les conditions d'exécution des motets au treizième siècle, et, nous étant rendu un compte plus exact des circonstances dans lesquelles ils se manifestaient, porter à leur endroit un jugement mieux fondé.

La partie de tenor représente l'élément instrumental dans la composition d'un motet : telle est la première proposition que nous désirons faire admettre ici.

La thèse n'est point nouvelle et, nous-même, nous l'avons déjà exposée (1). Nous trouvons un premier argument en sa faveur dans l'écriture même de la partie de tenor. Quand nous avons publié les plus anciens textes de musique instrumentale, des danses du XIIIe siècle, écrites pour la vièle et connues sous le nom d'estampies et de danses royales (2), nous avons remarqué qu'un caractère de cette musique d'instruments était l'emploi permanent des ligatures dans la notation. Nous retrouvons ce même caractère dans l'écriture des tenors de motets et s'il est, en pareil cas, permis d'aller du connu à l'inconnu, nous conclurons que cette partie du motet était réservée à une exécution instrumentale. La seconde raison est que ces tenors n'étaient accompagnés d'aucun texte littéraire : tout au plus y a-t-il dans ce vaste répertoire trois ou quatre exceptions. Dès lors, on peut se demander quel avantage une interprétation vocale aurait pu présenter ? Aucun, et pour nous servir d'une très heureuse expression de M. Quittard, nous dirons que si de telles parties n'ont pas été exécutées sur des instruments, elles n'ont pu être chantées que sans paroles, « et du chant sans paroles, c'est encore de la musique instrumentale » (3). Le rôle du tenor était de faire dans le motet une basse harmonique et rythmique, de maintenir par la persistance de la formule modale l'unité de la composition. Nous concevons à merveille que ce rôle ait été confié à un instrument à cordes, vièle ou gigue : l'archet a un mordant et une précision à laquelle le chanteur ne peut atteindre.

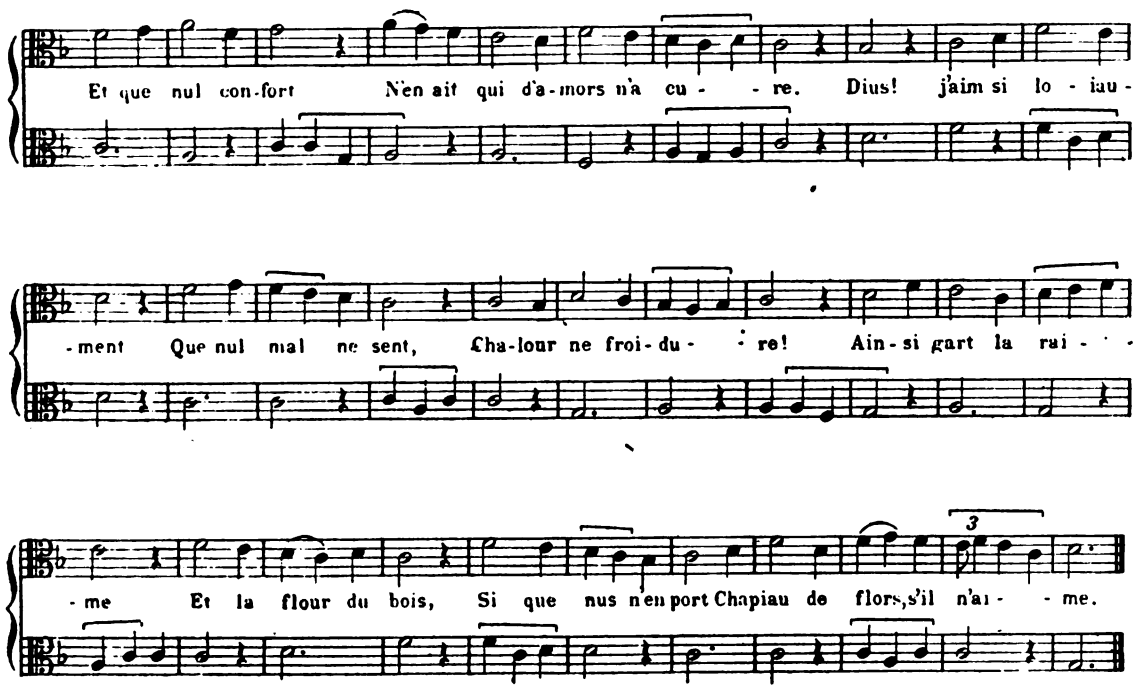
On sait déjà les différentes formes que le motet a prises au cours de son évolution. Nous ne les rappelons que dans la mesure où elles intéressent la présente étude.

C'est d'abord le motet à une voix et à un instrument. Forme primaire du genre, elle apparaît aux origines du motet, mais, plus tard, elle fut cultivée encore, alors que des groupements plus complexes avaient conquis la faveur des contemporains. Le manuscrit de Bamberg ne contient point de motets dans cette forme. A titre d'exemple, nous emprunterons au recueil de Montpellier un gracieux motet ainsi composé :



(1) *Recherches sur les tenors français dans les motets du XIIIe siècle*, Champion, Paris, 1907.
(2) *Estampies et danses royales*, Fischbacher, Paris, 1907.
(3) *Revue Musicale*, 15 février 1907, p. 82.

Digitized by Google



Nous trouvons ensuite la forme à deux voix et un instrument : c'est le *triplum*, dont les deux parties vocales ou bien chantent les mêmes paroles, ou bien chantent des textes différents. Nous avons, dans l'*Introduction* de cette étude, donné un exemple de *triplum* avec les mêmes paroles aux dessus et, d'autre part, les motets du manuscrit de Bamberg appartiennent tous à la seconde série de ces triples. Cette forme nous est donc suffisamment connue.

La forme à trois voix et un instrument réalise le type du quadruple. De Coussemaker a publié un certain nombre de ces compositions dans l'*Art harmonique* (nos 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, et 51) d'après le manuscrit de Montpellier: il est inutile de grossir notre travail par de nouveaux exemples.

Le manuscrit de Bamberg nous fait connaître, mais par une composition unique (XCII), un type, dont nous n'avons point rencontré d'autres exemples au treizième siècle. C'est un motet à deux tenors. Il repose sur la juxtaposition de deux thèmes très fréquemment employés dans la musique polyphonique du moyen âge, les tenors *Aptatur* et *Omnes*. Le musicien inconnu qui composa ce motet s'est tiré habilement du surcroît de difficultés, que présentait cette forme insolite : il répète quatre fois le thème *Aptatur* et chaque reprise de ce thème enveloppe une double répétition du thème *Omnes*, qui revient ainsi huit fois. Il n'y a point, disons-nous, d'autres exemples, au treizième siècle, de motets ainsi disposés. Mais, au siècle suivant, dans les compositions issues de l'*ars nova*, cette forme est extrêmement répandue, et cette partie adventice, qui est venue se greffer sur l'ancien tenor, a reçu un nom, c'est le *contra tenor*; dont l'emploi est courant à partir de Guillaume de Machaut. Il en sera du *contra tenor* comme du tenor : cette partie fut tantôt chantée et tantôt réservée à une exécution instrumentale. On trouvera des exemples de l'un et l'autre cas dans la belle *Histoire de la notation*

Digitized by Google

mesurée (1250-1460) de M. Johannes Wolf (1), dans l'édition des manuscrits de Trente (2) et dans celle des œuvres de Dufay (3).

Enfin, nous arrivons à un dernier type, qui serait assez simple, si nous n'avions à expliquer que la version du manuscrit de Bamberg et si le texte de Montpellier ne venait troubler l'assurance de nos premières conclusions. Voici les faits. On se souvient qu'à la fin du recueil de Bamberg, il y a un certain nombre de compositions, dont la nature instrumentale, nous dirons même purement instrumentale, ne saurait faire de doute. Ce sont des compositions à trois instruments sur des thèmes liturgiques, l'une sur le tenor *Neuma*, dont nous avons précédemment expliqué la signification, l'autre sur le tenor *Virgo* et cinq autres sur le thème *In seculum* (4).

De ces cinq fantaisies instrumentales du treizième siècle sur le thème *In seculum*, la première porte le titre *In seculum longum*, en raison de son tenor qui appartient au cinquième mode, et la troisième *In seculum breve*, car, cette fois, le tenor est du second mode.

La seconde pièce, d'une façon très curieuse, est intitulée *In seculum viellatoris :* nous avons dit la rareté des indications instrumentales dans la musique du moyen âge et celle-ci est trop précieuse, pour que nous hésitions à en signaler l'intérêt. Le quatrième *In seculum* est dit *d'Amiens longum :* cette rubrique nous est un témoignage du développement et de l'expansion dans les grandes maîtrises de cet art polyphonique, qui avait pris naissance à Notre-Dame de Paris. Le dernier *In seculum* ne porte point de mention spéciale.

Arrêtons-nous sur les deux premiers *In seculum*. L'examen bibliographique nous révèlera que ces pièces se retrouvent dans le manuscrit de Montpellier (fol. 1 v° et 2 v°), mais, au dessus du triple instrumental de l'*In seculum longum* et de l'*In seculum breve*, un compositeur inconnu a adapté une partie vocale de quadruple. Seulement le musicien a joué avec la difficulté. L'*In seculum breve* est une variation rythmique sur l'*In seculum longum*, la suite des notes de cette dernière composition est intacte dans la première, seul le groupement en est fait dans un rythme différent. La grande habileté de l'artiste qui a écrit le quadruple fut de trouver pour cette partie une mélodie qui convint également aux deux états de l'œuvre instrumentale. La seule différence qu'on relève entre les quadruples, c'est que l'un est noté par longues et brèves, tandis que l'autre

(1) WOLF (JOHANNES). — *Geschichte der Mensural-Notation von* 1250-1460. Leipzig, 1904, 3 vol. in-8°.

(2) ADLER (G.) et KOLLER (O.).— *Sechs Trienter Codices* dans les *Denkmaeler der Tonkunst in Oesterreich*. Wien. 1900.

(3) STAINER. — *Dufay and his contemporaries*, London. 1898.

(4) Peut-être peut-on voir dans ces pièces des exemples de cette forme de composition musicale que les théoriciens du moyen âge ont appelée *organum communiter sumptum* et qui avait pour caractéristique d'être mesurée dans toutes ses parties, tandis que dans l'*organum purum*, autre forme d'*organum*, la partie de tenor n'était pas soumise à la mesure. Les compositions du manuscrit de Bamberg seraient ainsi de précieuses illustrations aux textes des théoriciens, où est décrite cette forme musicale, *communiter vero dicitur organum quilibet cantus ecclesiasticus tempore mensuratus* (Francon de Cologne, *SS.* I, 118)..... *Communiter vero appellatur quilibet cantus ecclesiasticus tempore mensuratus, sed organum proprie sumptum mensuram non retinet.* (Traité anonyme du Musée Britannique, Msc. 4909, cité dans *l'Art harmonique*, p. 56, en note). Les exemples d'*organum communiter sumptum* ne manquent pas dans les livres de déchant, nous citerons pour mémoire les pièces d'*organum* qui ont été transformées en motets ; mais l'intérêt, ici, est pour nous de posséder ces compositions dans une notation mesurée assez claire et proche de l'écriture franconienne.

Digitized by Google

l'est par brèves et semi-brèves (1). De Coussemaker a publié d'après le manuscrit de Montpellier dans l'*Art harmonique* (n° XLV) le quadruple correspondant à l'*In seculum longum* du recueil de Bamberg.

Il paraît donc clairement que des compositions purement instrumentales du treizième siècle ont été remaniées et transformées comme l'étaient les motets du même temps et, ici, la conséquence de ces remaniements est de nous mettre en présence d'un nouveau groupement d'agents sonores, l'union d'une voix et de trois instruments.

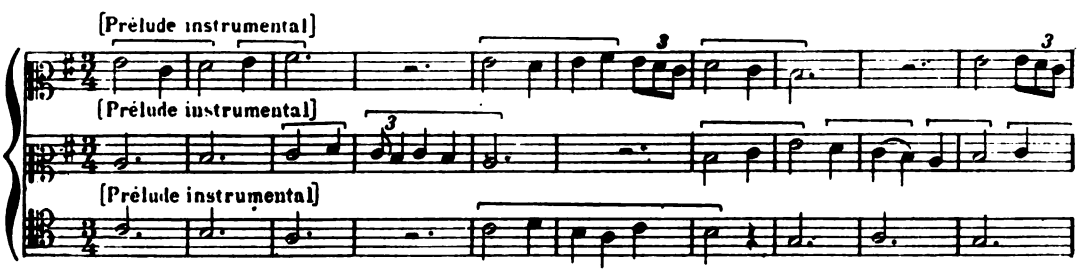
En résumé, nous pouvons constater que le treizième siècle a produit et fait entendre des œuvres purement vocales, les chansons de troubadours et de trouvères, et des œuvres purement instrumentales, monodiques, comme les estampies que nous avons publiées ailleurs, ou polyphoniques, comme les pièces à trois parties du manuscrit de Bamberg, l'*In seculum viellatoris* par exemple.

De la même époque, il reste encore des œuvres, où les instruments se mélangeaient aux voix, ce sont les motets. Ces compositions nous sont parvenues avec les formations, que nous avons énumérées plus haut, à savoir :

1° une voix et un instrument ;
2° deux voix et un instrument ;
3° trois voix et un instrument ;
4° deux voix et deux instruments ;
5° une voix et trois instruments.

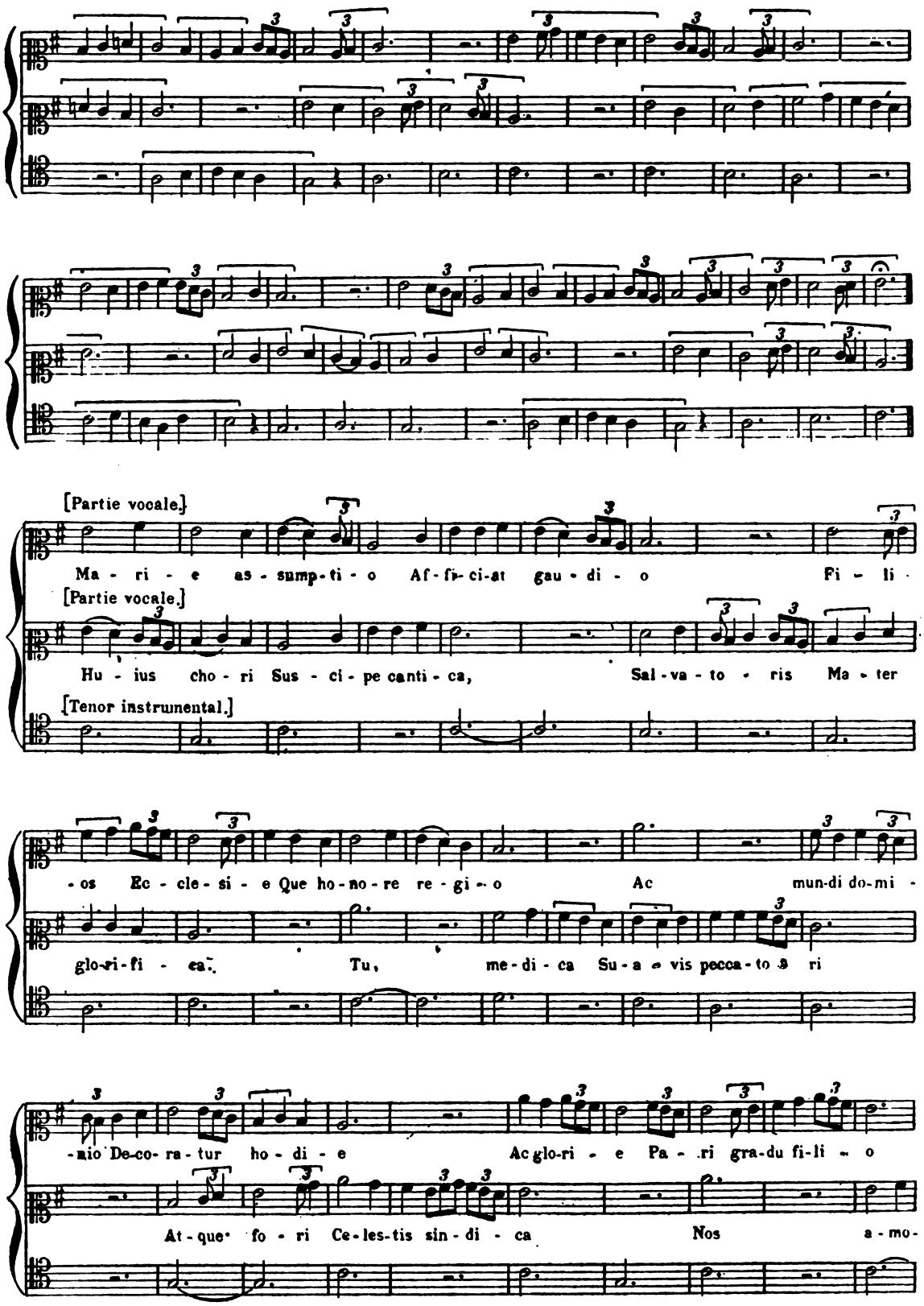
Il y aurait lieu, sans doute, de rechercher quels étaient ces instruments, mais nous ne saurions entreprendre ici cette tâche et nous allons nous demander si leur rôle se limitait à une simple partie d'accompagnement dans les tenors, ou bien, au contraire, si ces instruments n'intervenaient pas d'une manière plus active dans l'exécution des motets.

Le manuscrit de Bamberg ne nous renseigne pas sur ce point et c'est au recueil de Montpellier qu'il appartiendra de nous donner ces indications que jusqu'ici, les historiens de la musique ont négligées. Pourtant, avant d'entrer dans le domaine de l'inédit, remarquons que quelques-unes des compositions publiées par De Coussemaker dans l'*Art harmonique* auraient pu déjà éveiller l'attention : la pièce XXI, *Alle-psallite cum-luya*, la pièce XXII, *Balaam inquit vaticinans*, la pièce XXIII, *Huic ut placuit*, le motet XXV, *Salve sancta parens*, apportent déjà une contribution considérable à l'histoire de la musique instrumentale. Mais il en est d'autres encore dans le manuscrit de Montpellier, qui sont tout aussi significatives. La pièce suivante est inédite : on la lira, pensons nous, avec curiosité (fol. 372 r°).



(1) Nous noterons, sommairement exposées, par l'auteur anonyme d'un *Libellus cantas mensurabilis secundum Johannem de Muris*, les règles relatives à ces réductions dans les valeurs de durée, au chapitre *de diminutione mottetorum* de ce traité. (De Coussemaker, *Scriptores*, III, p. 58).

Digitized by Google



Digitized by Google

Consor-ti - o Ce-les - tis mi - li - ci - e. Res
-ri Re - gnan - tis ap - pli - ca Et ab - di - ca De in - fe-ri-o -
miranda spe - ei - e Cuncto-rum suffra - gi - o Omni lau-de - tur di - e!
-ri, Ut re - qui - e fru - a - mur ce - li - cal
[Postlude instrumental.]
[Postlude instrumental.]
[Postlude instrumental.]

Quel est l'enseignement qui se dégage de ce morceau ? Il nous semble difficile d'y voir autre chose qu'un motet dans la forme ordinaire, précédé d'un *preludium* instrumental et suivi d'un *postludium* de même nature, ce prélude et ce postlude étant étroitement unis par le style au motet chanté, qui est au milieu d'eux. Le manuscrit de Montpellier contient, au folio 395 v°, une autre composition semblablement disposée ; c'est le motet du second mode

Virginis eximie | Celebrantur hodie | Sollempnia
Nostra salus oritur | Hodie Maria | Per quam
Cernere.

Digitized by Google

Le *preludium* et le *postludium* y apparaissent très nettement. Dans un autre cas, au folio 378 v° du même manuscrit, une autre pièce, que nous publierons plus loin comme exemple de *hoquetus*, le motet *Ad amorem sequitur* se présente ainsi, suivi d'un postlude instrumental très curieux par le sectionnement de la ligne mélodique, tout entière conçue dans le style du hoquet.

Les pièces publiées par De Coussemaker, que nous avons signalées plus haut, ne sont pas moins instructives. Le motet XXV de l'*Art harmonique*, dont la partie de motet commence par *Salve sancta parens* (Montpellier, fol. 346), reproduit cette disposition du prélude et du postlude, mais les autres compositions de cette publication nous montrent l'union de l'élément vocal et de l'élément instrumental encore plus étroitement consommée. En plus du prélude et du postlude, les motets XXI, *Alle-psallite* (Montpellier, fol. 392), XXII, *Balam inquit vaticinans* (Montpellier, fol. 393) et XXIII, *Huic ut placuit* (Montpellier, fol. 394), nous permettent de voir les parties instrumentales remontant au milieu de l'élément vocal, soit pour jouer un court *interludium*, soit pour remplir le rôle d'une partie vocale pendant que celle-ci s'abstient. Le motet *Balam* est ainsi disposé : l'instrument qui exécute le tenor et les deux instruments affectés aux parties de dessus jouent d'abord un prélude de quatorze mesures ; puis, la partie de triple chante le texte *Balam inquit vaticinans* | *Iam de Jacob nova micans* | *Orbi lumen inchoans*, tandis que la partie de motet est confiée à un instrument ; sur le mot *inchoans*, cette partie de motet, redevenue vocale, reprend la phrase *Balam...*, *etc.*, la voix qui chantait le triple se tait et un instrument la remplace à cette partie ; les deux voix s'unissent, terminent l'élément chanté du motet dans un court ensemble et les instruments reprennent pour clore la composition par un postlude de vingt-huit mesures.

Une double constatation ressort de l'exposé qui précède. Premièrement, nous trouvons un mélange plus complexe des instruments et des voix, et, aux types que nous avons énumérés plus haut, il faut ajouter la combinaison permettant l'exécution des pièces, dont nous venons de nous occuper : ces motets étaient en conséquence exécutés par un ensemble de deux voix et de trois instruments.

En second lieu, il nous apparaît aussi que le rôle des instruments ne se limitait point à une basse d'accompagnement, c'est-à-dire à la partie de tenor, mais qu'il leur était permis de remonter dans les parties de dessus, soit pour encadrer les voix dans des préludes et dans des postludes, soit pour les interrompre par de courts interludes, soit pour prendre la place d'une partie vocale, qui se tait momentanément dans l'ensemble, et, de la sorte, varier et multiplier les effets.

Hugo Riemann, qui, le premier, a remarqué ce mélange des éléments instrumentaux et vocaux dans les compositions savantes du quatorzième et du quinzième siècle, ne désavouera pas cette nouvelle application de son ingénieuse conception et nous croyons, pour notre part, que les critiques soulevées par les travaux du savant musicologue allemand ne sauraient se reproduire ici, dans la même forme au moins (1). La séparation entre les éléments réservés à l'exécution instrumentale et les autres est très nette. Le criterium de la notation, à savoir l'emploi des ligatures, dont nous nous sommes servi pour établir le caractère instrumental de la partie de tenor, est également vrai dans les préludes, interludes

(1) Hugo Riemann, qui n'avait point à sa disposition les manuscrits de Guillaume de Machaut.

Digitized by Google

et postludes des parties de dessus. Enfin, avant de clore ce chapitre, nous allons examiner une forme d'écriture musicale, le *hoquetus*, qui, sans être absolument spéciale à la musique instrumentale du treizième siècle, y paraît assez fréquemment, pour que nous puissions la considérer comme une caractéristique de l'écriture des instruments dans la notation mesurée du temps de saint Louis.

L'origine et la formation du mot *hoquetus* nous échappent. La forme précise en est également incertaine : on trouve, en effet, à côté de *hoquetus*, la graphie *ochetus* et une autre formation, *occitatio*. Seul, le sens de ce mot est constant : chez tous les théoriciens il désigne une composition polyphonique, dont la ligne mélodique de l'une et l'autre partie est coupée par des pauses fréquentes et où une voix chante, tandis que l'autre se tait : *Cantus rectis obmissisque vocibus truncate prolatus*, d'après Francon de Cologne (1). *Ista truncatio fit super excogitatum tenorem vel super cantum, ut semper unus taceat dum alius cantat*, écrit Walter Odington (2), ou enfin, selon la définition de Johannes de Grocheo, *cantus abscisus ex duobus vel pluribus compositus* (3). Ici encore nous constatons cette tendance des musiciens du moyen âge à donner à l'ensemble d'une composition le nom de l'une de ses parties. Le *hoquetus* est un artifice de style, une manière d'écrire. Or, les théoriciens ont donné cette appellation aux compositions écrites dans ce style aussi bien qu'au procédé qui les caractérise et c'est pourquoi Walter Odington, Johannes de Grocheo et quelques autres maîtres placent le *hoquetus* avec l'*organum*, les *rondelli*, les *conductus* et les motets dans les genres polyphoniques.

Le *hoquetus* est un artifice d'écriture ordinairement en usage dans la composition instrumentale. Les pièces qui terminent le recueil de Bamberg, sauf toutefois l'*In seculum viellatoris*, sont entièrement conçues dans ce style, mais Walter Odington nous apprend, et la pratique des œuvres nous confirme, que le *hoquetus* était employé quelquefois dans les morceaux purement chantés. De fait, dans la transcription des motets de notre manuscrit nous avons à diverses reprises rencontré et signalé des exemples de ce style : *discantus species*, écrit en effet le moine d'Evesham, *est cum littera vel sine littera* (4).

n'a pu signaler un fait curieux, qui ressort des motets de ce musicien. Deux de ces pièces, les motets latins :

Xriste, qui lux es et dies | Fideliumque requies | Nos
Veni, creator spiritus, | Flentium audi gemitus
Contra tenor
Tenor : Tribulatio proxima est

(Paris, Bibl. Nat. fr. 1584, fol. 434 v°).

et

Felix virgo, Mater Christi | Que gaudium mundo tristi | Ortu
Immolata genitrix, | Superbie grata victrix | Expers
Contra tenor
Tenor : Ad te suspiramus gementes

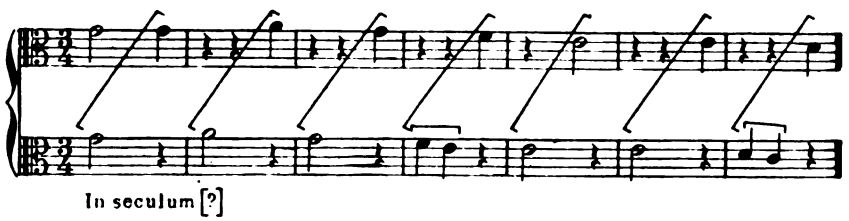
(*Ibid.* fr. 22546, fol. 124 v°).

sont précédées de longs mélismes aux parties de dessus et ces mélodies, vraisemblablement aussi de nature instrumentale, sont désignées spécialement dans les manuscrits par le mot *introitus* : elles représentent au quatorzième siècle, dans les motets de Guillaume de Machaut, ces préludes instrumentaux que nous venons de signaler dans les compositions de l'âge précédent.

(1) *SS.* I, p. 134.
(2) *SS.* I, p. 248.
(3) Article cité de Johannes Wolf dans les *Sammelbaende*, I, 1, p. 107.
(4) *SS.* I, p. 246.

Digitized by Google

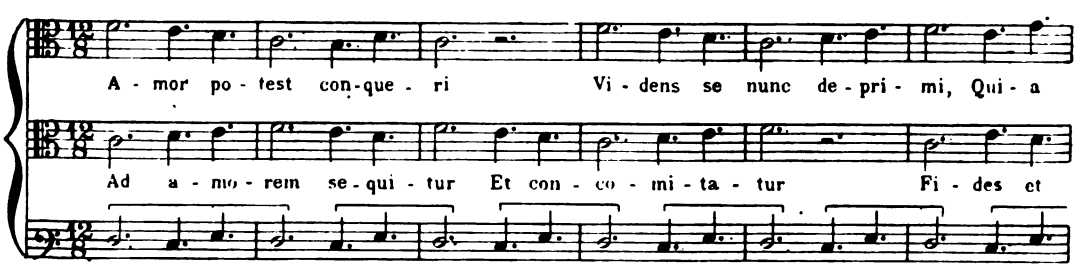
Quelles sont les règles du *hoquetus* ? Les théoriciens ne les expliquent qu'insuffisamment : *dum unus cantat, alter tacet et e contrario*. Ce qu'ils ne disent point et qu'il convient de dire, c'est que nous n'avons pas affaire ici à un style antiphonique quelconque, mais que c'est dans l'intérieur de la formule modale — on sait déjà le sens de ce mot — que l'appel, *unus cantat*, et la réponse, *alter cantat*, doivent se produire. Francon de Cologne nous donne un excellent exemple de *hoquetus* à deux parties, dans lequel la formule du premier mode est répartie entre les interlocuteurs. Voici la traduction du texte musical ancien qui se trouve dans son traité (1).



Le sectionnement pourrait porter sur de moindres valeurs, non plus sur l'ensemble de la formule, mais sur chacun des éléments qui la composent. La longue initiale de la formule du premier mode, la brève qui termine cette formule peuvent être ainsi partagées entre les deux parties qui se répondent.

Walter Odington a donné des exemples de *hoquetus* pour les différents modes : ils ne sont ni plus instructifs, ni plus intéressants que les œuvres du manuscrit de Bamberg, auxquelles nous renvoyons le lecteur. On y trouvera de beaux modèles de *hoquetus* à trois parties, les pièces *Neuma*, *Virgo*, *In seculum longum* représentent le troisième mode, les *In seculum breve* appartiennent au second mode : ce sont les meilleures illustrations à la sèche doctrine des théoriciens.

Mais on peut croire que les auteurs de compositions en forme de *hoquetus* ne se sont point contentés de la série normale des six modes mensuralistes et qu'ils ont été d'accord pour tenter d'élargir cette rythmique trop étroite. Nous savons déjà qu'à côté de la doctrine classique, fondée sur l'utilisation des valeurs ternaires, les musiciens du treizième siècle ont cédé au penchant très naturel qui entraîne l'inspiration mélodique vers le rythme binaire et que nous possédons des compositions nées de cette tendance. Quelques-unes empruntent la forme du *hoquetus*. Celle que nous publions ici, d'après le manuscrit de Montpellier, est curieuse à plusieurs titres : elle contient un postlude instrumental, elle témoigne de l'existence d'un rythme binaire dans la musique mesurée antérieurement à l'*ars nova*, elle constitue un très bel exemple du style qui nous occupe (fol. 378 v°).



(1) *SS.* I, p. 134.

Digitized by Google

ce-pit mi - nu - i Fi-des et con-stan-ci - a, Que si-bi res-ti-tu -

cons-tan - - ci - a, Nam in hi - is fun-da - tur. His du-o-bus i - gi -

Pe - ri-tum iu - di-ci-i Pe-tit cum ins - tan - ci - a.

-tur Amor dum pri-va - tur, To-tus perit pe-ni-tus et ad-ni - chi - la - tur.

[Postlude instrumental en style de *hoquetus*]

[Postlude instrumental en style de *hoquetus*]

L'habitude n'est point, même en musique, d'enseigner en donnant comme exemples des cas exceptionnels ou rares. Or, Francon cite un modèle de *hoquetus* et son texte ne se peut expliquer que par une transcription faite en rythme binaire (1).

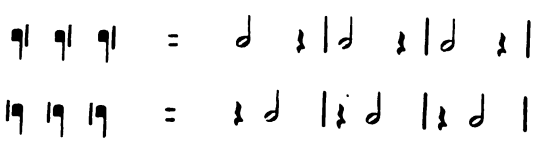
(1) *SS.* I, p. 134.

Digitized by Google

Nous sommes donc fondé à conclure que si le mode imparfait est d'un emploi peu fréquent dans la rythmique mesurée du moyen âge, c'est dans les pièces en forme de *hoquetus* qu'il trouve le plus souvent son utilisation.

Les théoriciens — et c'est par là que nous finirons — nous donnent encore quelques indications sur le rôle et l'emploi des signes de silence dans l'écriture du *hoquetus*.

Ainsi, Aristote pose en principe que dans une pièce en *hoquetus* la barre qui indique un silence, *pausa*, ne doit jamais, quand elle sépare deux notes longues, se trouver à égale distance de l'une et de l'autre, mais, selon les cas, il convient qu'elle soit ou plus proche de la première qu'elle diminue de son dernier temps, ou plus proche de la seconde qu'elle repousse d'un temps, c'est-à-dire que dans le premier mode, la barre de *pausa* doit être accolée à la première longue, dans le second mode, la *pausa* doit précéder immédiatement la longue (1).



Walter Odington, enfin, nous parle de la confusion qui peut se produire dans un *hoquetus*, où se trouvent des semi-brèves, entre le point de division, qui établit le groupement des semi-brèves, et la *pausa*, dont la graphie est semblable. Cette remarque ne manque pas de justesse. Le théoricien anglais propose de remédier à l'ambiguïté qui doit résulter de cette confusion, en attribuant au signe de division la forme d'un petit cercle, la *pausa* conservant sa graphie habituelle d'une barre occupant la moitié de l'interligne (2).

Il y a dans les recherches que nous venons de faire sur l'interprétation probable des motets au treizième siècle, quelque chose de plus que l'intérêt purement scientifique, il y a l'espoir de parvenir, par une connaissance plus complète de ces compositions, à une appréciation plus juste de leur valeur comme œuvres d'art. Au premier stade de ces études, nous trouvons le philologue : celui-ci fait la besogne la plus utile et la plus ardue, mais dans le motet, il ne considère que l'objet de sa science, le texte littéraire, il n'a cure de connaître l'œuvre musicale, auprès de quoi pourtant la poésie représente à peu près la valeur du libretto dans un drame lyrique. L'effort du musiciste poursuit la tâche commencée par le philologue : il fait pour le texte musical ce que celui-ci a fait pour le texte poétique. Il s'emploie à comprendre l'œuvre ancienne et à la faire comprendre, en en rendant le texte mélodique correct et clair. Mais il y a une tâche plus haute et c'est elle que, dans ce dernier chapitre, nous avons cherché à réaliser. Il s'agit de dominer la lettre du texte et de grouper toutes les indications qui s'y rencontrent, pour reconstituer la véritable interprétation de ces motets sur des fondements vraiment solides, après qu'un travail critique a préalablement réduit à ses plus faibles proportions la subjectivité de cette entreprise. Les motets du treizième siècle nous apparaissent désormais plus inspirés et plus dignes de figurer en bonne

(1) *SS.* I, p. 281.
(2) *SS.* I, p. 248.

Digitized by Google

place dans l'histoire générale des origines de l'art français. Il faut regarder ces textes de très près pour en apercevoir la complète signification. Nous croyons l'avoir au moins entrevue. Nous croyons que si, par divers côtés, ces œuvres polyphoniques peuvent surprendre un auditoire moderne, si l'esthétique dont elles sont nées n'est plus celle qui est à la base de notre éducation artistique, ce ne sont point là des considérations qui doivent influencer défavorablement notre jugement. Cette vérité est assez claire pour que nous n'ayons pas à nous y arrêter davantage. Il faut, au contraire, remarquer l'habileté de main, le métier sûr, la souplesse d'inspiration des maîtres auxquels nous devons ces motets, en nous souvenant des entraves inouïes dans le rythme et dans l'harmonie, que l'étroite doctrine du déchant apportait sans cesse à la manifestation de leurs idées mélodiques. Il faut, en outre, faire ressortir la belle variété des formes musicales au treizième siècle : les contemporains de saint Louis n'ont connu ni la sonate, ni le concerto, mais ils ont eu les chansons, les jeux-partis, les rotruenges, les descorts et les lais, ils ont eu les estampies, ils ont eu les pièces d'*organum*, les conduits et les motets. Le motet lui-même s'est présenté sous différents aspects, — nous les avons énumérés plus haut, — depuis la combinaison très simple, où un instrument grave accompagnait la voix d'un chanteur, jusqu'aux combinaisons très complexes, où trois instruments mélangeaient leurs sonorités au timbre de la voix humaine. Et, si nous savons lire plus loin que la note et que la lettre du manuscrit, nous entendrons, dans un rêve sonore, l'ensemble des vièles, des rubèbes et des gigues qui jouent sous l'archet des jongleurs le prélude du motet ; les chanteurs entrent à leur tour, soutenus par l'instrument qui accompagne au tenor, et puis, succédant à la beauté des voix, les vièles et les gigues reviennent au moment du postlude, avec la sonorité souvent nasillarde et incertaine des instruments de musique, que les recherches précises des mathématiciens et l'expérience des gens de métier n'ont point encore amenés à l'état de perfection. Tout cela vibre et tout cela vit. Cet art n'est pas mort pour nous, car il faut enfin dire ici que les maîtres musiciens du treizième siècle ont souvent tempéré la rigueur des doctrines par ce que tout artiste met dans son œuvre de sa propre sensibilité : l'homme reparaît sous les conventions de son époque et, dans l'histoire de l'esprit humain, le siècle de saint Louis tient une place assez belle, pour que, si tout n'est point à admirer dans les œuvres musicales qu'il a produites, il n'en demeure pas moins vrai que, pour cette forme de l'art aussi, la France, créatrice de la polyphonie, est entrée la première dans la voie, par où la musique devait s'acheminer vers ses destinées futures.

Digitized by Google

TABLE DES MATIÈRES

Pages

AVANT-PROPOS 3

CHAPITRE PRELIMINAIRE. — Origine et développement du motet au treizième siècle 13

CHAPITRE PREMIER. — Le manuscrit de Bamberg. Description du manuscrit, tables, examen de la notation musicale. 41

CHAPITRE DEUXIEME. — Les motets du manuscrit de Bamberg, recherches sur leur formation 55

CHAPITRE TROISIEME. — La rythmique mesurée du treizième siècle d'après le manuscrit de Bamberg 115

CHAPITRE QUATRIEME. — La paléographie des motets 143

PLANCHE I. — Wolfenbuettel, *Helmstadt*, 628. W1
PLANCHE II. — Worcester, fragment provenant de la Cathédral Library.
PLANCHE III. — Madrid, Bibliothèque Nationale, Hh, 167.
PLANCHE IV. — Paris, Bibl. Nat., lat. 15139.
PLANCHE V. — Paris, Bibl. de l'Arsenal, 3518.
PLANCHE VI. — Wolfenbuettel, *Helmstadt*, 1099. W2
PLANCHE VII. — Paris, Bibl., Nat., franc. 844.
PLANCHE VIII. — Florence, Bibl. Laurentienne, XXIX, 1.
PLANCHE IX. — Londres, Musée Britannique, *Egerton*, 274.
PLANCHE X. — Paris, Bibl., Nat., lat. 11266.
PLANCHE XI. — Montpellier, Bibl. Universitaire, H. 196.
PLANCHE XII. — Turin, Bibliothèque du roi, *manoscritti vari*, 42.
PLANCHE XIII. — Paris, Bibl., Nat., franc. 146.

CHAPITRE CINQUIEME. — Musique instrumentale : le mélange des instruments et des voix dans les motets du treizième siècle 147

Digitized by Google

ERRATA

Page 28, au quatrième alinéa :
au lieu de : proparaxytons, *lire* : proparoxytons.
au lieu de : tonique, *lire :* toniques.
au lieu de : paraxytons, *lire :* paroxytons.

Page 29, à l'avant-dernier alinéa :
au lieu de : trop larges, *lire :* très larges.

Page 56, à la trente-deuxième ligne :
au lieu de : affécté, *lire :* affecté.

Page 74, à la fin de la rubrique : MANUSCRITS de la pièce XXXIII :
au lieu de : Mn, *lire :* Mu.

Page 94, à l'alinéa IV de la pièce LXVI :
au lieu de : idapason, *lire :* diapason.

Page 108, remanier ainsi le tableau qui termine la rubrique MANUSCRITS de la pièce XCVII

M. { Plus bele que flor | Est, ce m'est avis, | Cele
W² { Quant revient et fuelle et flor | Contre
N et *R* } L'autrier jouer m'en alai | Par ·I· destour ; | En Flos.

Page 120, à la quatrième ligne :
supprimer la virgule entre : la phrase musicale *et* commençant.

Page 124, à la onzième ligne :
au lieu de : traitemnet, *lire :* traitement.

Page 127, à la onzième ligne :
au lieu de : devrait, *lire :* devraient.

Page 129, à la dixième ligne :
au lieu de : verset, *lire :* vers et.

Page 151, à la première ligne de la note :
au lieu de : cantas, *lire :* cantus.

Les clichés de musique intercalés dans le texte ayant été, par suite d'une erreur de l'imprimeur, terminés avant leur correction définitive, il y subsiste quelques fautes, dont les plus importantes devront être ainsi rectifiées :

Supprimer les bémols à l'armure du motet *Bien me sui apercheus*, page 52.

Même suppression au motet : *A la cheminee*, page 66.

Ajouter dans la transcription du motet : *Se je chante mains que ne suell*, les bémols qui se trouvent dans le texte musical ancien.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google